

Fischer, Otokar
Kleists Guiskardproblem

KLEISTS GUISKARDPROBLEM

VON

DR. OTTOKAR FISCHER
PRIVATDOZENTEN DER BÖHMISCHEN UNIVERSITÄT
IN PRAG



DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1912

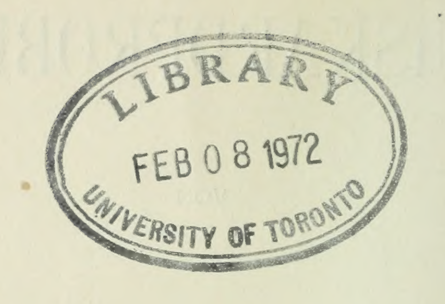
KLEISTS GUISKARDPROBLEM

VON

DR. OTTOKAR FISCHER
PRIVATDOZENTEN DER BÖHMISCHEN UNIVERSITÄT
IN PRAG



DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1912


LIBRARY
FEB 0 8 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Kleists Lebenswerk ragt in einsamem Stolz und in unbestrittener Größe empor, und doch mischen sich Schatten in den Glanz der Erscheinung: Schwermut und Wehmut als Reflexe der unvergeßlichen Tragödie des Menschen Kleist; undurchdringbare Schleier über mancher Zuckung seines Lebens, mancher Tiefe seines Gemüts; und das Bewußtsein, daß wir vor keinem abgeschlossenen Ganzen, sondern vor einem Torso stehen. Ein großes Werk des letzten Berliner Jahrs ist spurlos verschwunden — ein Verlust, dessen Größe sich weder abschätzen noch ahnen läßt; um so herber ist es zu beklagen, daß ein Plan unvollendet blieb, von dem wir wissen und von dem wir nach seiner blos bruchstückartigen Durchführung behaupten dürfen, daß er zu den großartigsten Wagnissen moderner Poesie gehört. Denn die 524 Verse des im Jahre 1808 mitgeteilten Fragments aus der Tragödie „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“ finden, was Kraft des Ausdrucks und Erhabenheit der Situation anlangt, bei Kleist selber sonst nie, nur selten bei seinen erhabenen Lehrmeistern ihres Gleichen.

Kein Wunder, daß sich die wissenschaftliche Forschung immer von neuem an das ebenso verführerisch spannende als scheinbar aussichtslose Unternehmen heranmacht, des mächtigsten Dramenfragments der deutschen Literatur in gut Kleistschem Sinne Herr zu werden. Es fehlt nicht an Rekonstruktionsversuchen, die allerdings, bei der grundsätzlichen Inkommensurabilität von Wissenschaft und Dichtung, von vornherein gerichtet sind; es gibt eine Fülle geistreicher Hypothesen, die zum Teil aus dem Bruchstück selbst, zum größeren Teil aus des Dichters brieflichen Äußerungen den möglichen Fortgang der Handlung und vor allem das Grundmotiv sowohl als das Formproblem des Versuchs erschließen wollen. Doch schweift die Aufmerksamkeit der Literarhistoriker allzuleicht von dem einzigartigen Gegenstand auf andre Erscheinungen hinüber, deren Analogie auf den ersten Blick bestechend sein mag, aber bloß, um bei näherem Zusehen erkennen zu lassen, daß es nur Ein Guiskardfragment, Ein Guiskardproblem gibt. Damit soll der vergleichenden

Methode ihr Recht nicht abgesprochen werden, denn erst ein vergebliches Vergleichen läßt uns ein Unvergleichliches ahnen: nur sollte der eigentliche Maßstab von dem Dichter selbst entliehen, nicht aus verwandten Gebilden oder sonst von außenher geholt werden; es hat nämlich den Anschein, als ließen sich die Bearbeiter der Frage einmal durch Kleists historisches Vorbild, ein andresmal durch ein späteres Werk des Dichters („Penthesilea"), ein drittesmal durch das Werk eines späteren Dichters (Hebbel, R. Wagner), ein viertes-, fünftes- und sechstesmal durch literarische Reminiszenzen, durch eine voreingenommene Problemstellung, durch biographische Momente von dem eigentlichen Rätsel auf Seitenpfade verlocken. Wir ahnen wohl alle, in dem „Guiskard" sei etwas nicht nur für eine Dichtung, sondern für den ganzen Dichter Entscheidendes verborgen, wir ringen mit dem Problem — wie anders als der Dichter, der den Kranz der Unsterblichkeit sich zusammenzupflücken gedachte! — unter der dunklen Voraussicht, daß, wenn es gelingt, ihm eine Antwort abzunötigen, ein neues Verständnis für manches Problematische in Kleists Künstler- und Menschennatur uns aufgehen, eine einheitlichere Konzeption des mystischen Vernunftmenschen, des eisern logischen Schwärmers, des verträumten Draufgängers uns aufdämmern werde: und so suchen wir für Kleist eine Formel, die dem „Guiskard", und für den „Guiskard" eine teilweise Enträtselung, die dem übrigen Kleist gerecht wäre, und so gibt fast ein jeder von uns die früheren Deutungen preis und versucht auf eigene Faust ein Einverständnis zwischen Schöpfer und Werk zu erzielen.

Bevor ich meine eigene Meinung der Kritik der Fachgenossen unterbreite, will ich die theoretischen Einwände an zwei konkreten Beispielen erhärten, an den beiden zusammenfassenden Leistungen, die das Jubiläumsjahr 1911 der Kleistforschung beschert hat. Heinrich Meyer-Benfey verläßt mit seinem Guiskardkapitel die ausgezeichnete, auf die Familie Schroffenstein angewandte Methode, um Kleists „Ringen nach einer neuen Form des Dramas" auf ebenso originelle als, wie mich bedünkt, unkleistische Art durch ein dramaturgisches Problem zu erklären. Wilhelm Herzogs Betrachtungsweise ist genau entgegengesetzt: er gibt über das Guiskardproblem gute Winke und Impressionen, ohne sie jedoch für Kleists Gesamtentwicklung und -anschauung zu nutzen, ohne sie vor- und rückwärts zu verfolgen. Ein Vergleich der genannten Kleistbücher bringt so recht zum Be-

wußtsein, wie unorganisch Kleists Tragödienideal seinem übrigen Lebenswerk eingegliedert zu werden pflegt, lehrt insbesondere, daß die Forschung von Kleists Erstlingswerk zum Guiskard hinüber keine Brücke zu schlagen weiß. Eine Verbindungslinie dieser beiden Dichtungen zu suchen, darin liegt, meiner Meinung nach, ein Hauptproblem der Kleistforschung. Dies und das Bemühen, im Guiskard jenes Moment hervorzuheben, das ihn in Zusammenhang mit einem alten Problem der Weltliteratur bringt — sind die nächsten Zwecke dieser Zeilen.

Das Fragment selbst soll anzeigen, worauf der Hauptton liegt. Dem „Volk" gehört die erste Versreihe; auf ein Intriguenspiel scheinen zwei Fußnoten Kleists vorzudeuten. Der chorartige Eingang einerseits, die verwickelten Familienverhältnisse und die diplomatischen Verhandlungen des Titelhelden andrerseits, waren die Hauptstützpunkte einer Reihe von Erklärungen. Mit Unrecht, wie mich dünkt. Was ich aus dem Fragment zu allererst heraushöre, ist die Schreckensnachricht „Der Guiskard fühlt sich krank"; und dann seine überlegene Frage: „ob ich wie einer ausseh', der die Pest hat?"; und dann das ungewollte Geständnis, er sei doch krank, und die grause Beschreibung, die wie eine Vordeutung auf Guiskards Schicksal erklingt: „in des Sinns entsetzlicher Verwirrung, die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen, dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern, der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend". Man denke sich eines der reichen Motive aus dem Bruchstück fort: etwa das spannende Verhältnis Abälards zu Vetter und Oheim, oder die rührende Liebe Helenas zum Vater, oder das kindliche Vertrauen des Volkes zum vermeintlichen Retter — man würde die Ideenfülle und die brillante Charakteristik des Fragments schwer schädigen, aber das Grundmotiv bliebe unangetastet; denn dies lautet: Guiskard ist „vom Pesthauch angeweht". Daß er jetzt sich ‚in neue Schuld verstrickt', da er mit den Verrätern in Konstantinopel paktiert und nachdem er bereits vor Jahren durch den an Abälard begangenen Thronraub seine Seele ‚mit schwerer Schuld beladen' hatte; daß er, durch die Verhältnisse gedrängt, nun auch in einen Konflikt mit der geliebten Tochter hineingetrieben werden soll — das sind wohl wichtige Nebenzüge, die Leben in die Aktion bringen, einen reichen komplizierten

Hintergrund schaffen und zu peinlichen seelischen Zerwürfnissen führen müssen: aber was bedeutet eine alte und was bedeutet eine neue Schuld gegenüber der erbarmungslosen Tatsache, daß Guiskard angesteckt ist; was hat ein Kampf um Recht und Krone, also um menschliche Güter und mit Menschenkraft zu sagen, wo es ein übermenschliches Ringen mit einer unmenschlichen Gewalt gilt! Nicht eines Gliedes war Guiskard mächtig, als Abälard zu ihm ins Zelt trat: „doch sein Geist bezwingt sich selbst und sein Geschick“; wer also ist der ‚Gegenspieler‘: Abälard oder — die Pest? Mit dem ersten wird er fertig, das lehren die drei Worte des zehnten Auftritts „Tritt hinter mich“. Ob er auch das „Geschick“ wird unterkriegen können? Es scheint ein aussichtsloser Kampf zu sein. Mit atemloser Spannung verfolgen wir das einzigartige Schauspiel dieses Wagnisses, da ein Held es unternimmt, den Bedingungen des menschlichen Daseins nicht bloß zu entfliehen, sondern ihnen den Stempel seines Herrentums aufzudrücken. Um so größer ist die Teilnahme des Lesenden, als es der Dichter durch seine konzentrierende und pointierende Methode verstanden hat, die Situation derart auszuarbeiten, daß es klar ist, dieser Eroberer kämpfe nicht bloß um sein einzelnes Leben, sondern um Wohl und Wehe seines Heers und um dessen höchsten Güter als Gesundheit, Ehre und Ruhm: ist er imstande, sich nur noch einige Stunden gegen den dräuenden Tod zu behaupten, so ist er Herr von Konstantinopel, so ist seine Armee von den Entbehrungen erlöst, die ihr durch die langwierige Belagerung auferlegt sind. Jetzt muß sich also alles entscheiden; dann mag er kraftlos zusammenbrechen; nur die Nacht noch muß ihn lebend treffen, bis dahin muß er seine Widerstandskraft anspannen. Auf dem Motiv der Krankheit und ihrer Bekämpfung baut sich das Stück auf, und, da es die bösartigste Seuche ist und Guiskard ihren Keim zumindest in sich trägt, kann es gar nicht zweifelhaft sein, daß das Siechtum auch in der uns verlorenen Fortsetzung des Fragments nicht aus den Augen gelassen worden wäre. In welcher Weise Kleist das Hauptmotiv gewendet hätte, entzieht sich im einzelnen unserer Berechnung; daß es auch fernerhin Hauptmotiv geblieben wäre, das geht aus der Anlage der erhaltenen Partie so gut wie mit Bestimmtheit hervor.

Den fortschreitenden Inhalt des Fragments bildet nichts anderes als der Schrecken, der sich der Belagerer bemächtigt, da die Pest in ihren Reihen wütet. Der Schilderung der Seuche mit ihren An-

zeichen, Wirkungen und Fährnissen ist Anfang und Schluß, der Angst vor ihr und ihrer andeutenden Darstellung ein wesentlicher Teil des Mittelstücks gewidmet. Das „Volk", der Greis Armin, der Normann Franz, Helena die Kaiserin, die Rivalen Robert und Abälard, der Herzog selbst und zum Schluß die Herzogin, sie fürchten oder sie verachten, sie denken und sie verleugnen immer eins und dasselbe: die Pest. Ich zähle unter dem halben Tausend Verse ein gutes Viertel solcher, die sich mit der Frage befassen, ob Guiskard bereits und wie weit er der Seuche verfallen ist. Eine unbarmherzig konsequente Steigerung führt von den ersten mutmaßlichen Befürchtungen über manigfache Peripetien und Zweifel hin zu völliger Bestimmtheit, gewiß ohne mit dem zufälligen Abbruch des Fragments ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Auf die mächtige Beschreibung der allgemeinen Gefahr folgt gleich in der eröffnenden Rede des Volks die drohende Ahnung: „Auch ihn ereilt, den Furchtlos-Trotzenden, zuletzt das Scheusal noch, und er erobert... sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein", unter dem sein „silbern Gebein" modern solle, um von dem personifizierten Fluch dereinst aus der Erde hervorgewühlt zu werden. Die Befürchtung ist eher aus dem Drängen des augenblicklichen Leids herausgeboren, als daß sie bereits durch tatsächliche Beobachtung gestützt wäre, der zweite Auftritt weiß nur von dem allgemeinen Jammer des Volks und wagt nicht an der Macht des Heerführers zu zweifeln. Der Verdacht wächst unter dem Eindruck der wohlgemeinten Beschwichtigungen Helenas, der Guiskardtochter: sie ruft ja dem Volk ins Gedächtnis zurück, der unerschrockene Vater habe drei schweißerfüllte Nächte auf offenem Seuchenfelde zugebracht, „Verderben, wütendem, entgegenkämpfend": was Wunder also, daß er nun, nach soviel Mühen, der Ruhe und des Schlummers bedürfe. Doch es ist nicht mehr früh morgens; noch nie hat das Volk in Guiskard einen Erholungsbedürftigen kennen gelernt; die Ausflucht Helenas, sie höre im Zelte die Schritte des Vaters, da sie doch kurz zuvor von seinem festen Schlaf berichtet hat, trägt nur dazu bei, die Verwirrung zu mehren. Im fünften Auftritt wehts uns dumpf geheimnisvoll entgegen wie in der bangen Wartehalle eines Krankenhauses. Mit gedämpfter Stimme und bleicher Lippe ruft ein Normann zwei Gefährten abseits, um auf die Frage, warum er so verstört aussehe, mit der nervösen Angst eines ertappten Hehlers zu antworten: „ihr seid wohl toll!", mit denselben Worten also, die später dem sein

Leiden verbergenden Pestkranken in den Mund gelegt sind. Die Erzählung setzt mit vagen Anspielungen ein: im Guiskardzelt sei nächtlicher Stunde ein Jammern, Stöhnen, Ächzen vernehmlich gewesen, „als haucht' ein kranker Löwe die Seele von sich"; drauf habe ein wildes Hin- und Herlaufen begonnen: die Angehörigen des Herzogs seien gerufen worden, zuletzt habe man den Leibarzt, als Ritter vermummt, herbeigeholt. Das Wort wirkt niederschmetternd. „Den Leibarzt, was! — Ihr Ewigen! — Und nun meinst du, er sei unpäßlich, krank vielleicht —?" Das Äußerste ist noch nicht gesagt; in dem Angstschrei des ersten Kriegers ist's enthalten: „Krank? Angesteckt —!" Es ist heraus; aber als ob das laute Wort todbringend wäre, hält ihm der Greis den Mund zu, und der Normann, der doch besser unterrichtet ist als die beiden, wagt es nicht, den Schluß aus seiner Beobachtung zu ziehen, weiß nach einer Pause voll Schrecken bloß zu raten: „ich sagt' es nicht! Ich geb's euch zu erwägen".

Durch den Streit der Prinzen Robert und Abälard wird die Aufmerksamkeit des harrenden Heeres festgehalten und von dem eigentlichen Objekte der Befürchtungen abgelenkt. Doch nur auf kurze Zeit. Robert, der schwankende Sohn des willenstarken Guiskard, spricht ganz obenhin von einem ernsten Geschäfte, das den Vater auf eine Stunde im Zelte festhalte; der rücksichtslos ehrgeizige Abälard benützt diesen taktischen Fehler zu einem Ausfall gegen den Vetter: „warum hehlst du die Wahrheit?", und, zum Volk gewandt, konstatiert er trocken: „der Guiskard fühlt sich krank", um auf die erschrockene Frage, ob's die Pest sei, beruhigend und doppelt aufreizend, nicht unähnlich der unbefriedigenden Aussage des Normannen von vorhin, die Auskunft zu erteilen: „Das nicht" und sie sofort einzuschränken: „Das fürcht' ich nicht" und nochmals: „obschon der Arzt Besorgnis äußert: ja". Mit einem Fluch auf den Verräter zieht sich Robert zurück, das Volk maßlosem Entsetzen und den Einflüsterungen des Nebenbuhlers überlassend. Rettungslos, errettungslos ist das Heer verloren, wenn die Verderbensbotschaft, die Seuche habe den Führer angesteckt, gegründet ist. Abälard räumt nach einer nochmaligen konventionellen Ableugnung („gewiß ist es noch nicht") ein, weder der Arzt noch die Verwandten geben sich einer täuschenden Hoffnung hin: nur der Betroffene selbst glaube noch nicht an sein Leiden, weil es ja kein anderes sicheres Anzeichen

als den schnellen Tod gebe: und im Tode noch werde er sich zu keiner Schwäche bekennen. Es werden die tatsächlichen Symptome von Guiskards Erkrankung aufgezählt: er fühlte sich so kraftlos, daß er, auf dem Teppich liegend, nicht imstande war, seine Hand zu heben; sein Innerstes ist derart erhitzt, daß er des Versuchs, ihm Kühlung zu verschaffen, spottet; ein Durst peinigt ihn, den zu stillen die Dardanellen nicht hinreichten. Dabei lugt er stets, einem gekrümmten Tiger gleich, nach der Kaiserzinne der belagerten Stadt hinüber und, da er sich eben zu einem lange verachteten Einverständnis mit zwei griechischen Verrätern entschlossen hat, wird er noch im Laufe des Tages einen Hauptsturm auf die Festung anordnen.

Bis dahin war von Krankheit oder Gesundheit des Titelhelden nur in Berichten die Rede, nun erst soll das Heer Gelegenheit haben, selber zu entscheiden. Robert bereitet auf Guiskards persönliches Erscheinen vor, das Abälard, erschrocken, für unmöglich erklärt, bei seinem Haupte schwörend, er habe Guiskard verlassen, als er, von einer Ohnmacht gelähmt, am Boden lag. Der entzückte Bericht eines Knaben, der vom Hügel herab ins Zelt hineinblickt, straft ihn Lügen. Der lang Ersehnte tritt als unbezwungener Gebieter vor das Volk hin, aus dessen Reihen ihm ein Triumphgeschrei entgegenjubelt. Eine scharfe Rüge an den vorlauten Neffen, eine würdige Anrede des Volks und dessen Sprechers stellen das wankende Vertrauen wieder her. Der Greis erklärt, der Freudenausbruch habe dem Umstand gegolten, daß sich das rasende Gerücht von Guiskards Erkrankung als falsch erweise, und der vermeintliche Kranke stellt den Verdachtgründen lachend ein kräftiges Wort entgegen:

Ob ich wie einer ausseh', der die Pest hat?
Der ich in Lebensfüll' hier vor euch stehe?
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?
Dess' reine Stimme aus der freien Brust,
Gleich dem Geläut der Glocken, euch umhallt?
Das läßt der Angesteckte bleiben, das!
Ihr wollt mich, traun! mich Blühenden, doch nicht
Hinschleppen zu den Faulenden aufs Feld?
Ei, was zum Henker, nein! Ich wehre mich —
Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab:
In Stambul halt' ich still, und eher nicht!

Die heitere Rede des geliebten Fürsten gibt dem Volke frisches Leben wieder und zugleich den Wunsch ein, er möchte unsterblich sein wie seine Taten es sind. Guiskard gibt zu: er fühle sich in der Tat minder lebhaft als sonst, doch es sei weder Ansteckung noch Unpäßlichkeit, nur sei ihm die Qual um die Armee zu nah gegangen; Krankheit kenne er überhaupt nicht, sein Leib sei jeder Schwäche gewachsen, „und wär's die Pest auch, so versichr' ich euch: an diesen Knochen nagt sie selbst sich krank!" Auch weist er die Ermahnung, sich nicht so viel auf dem Siechenfeld aufzuhalten und die Sorge um die Kranken lieber den andern überlassen zu wollen, mit der stolzen Erklärung zurück, ihm könne die Berührung der Angesteckten keine Gefahr bringen; es habe damit „sein eigenes Bewenden"; es handle sich überhaupt nicht um ihn: der Greis möge nur seine Bitte vorbringen, doch kurz und bündig, da er selbst von Geschäften zurück ins Zelt gerufen werde. Doch kaum hat des Volkes Abgesandter einige Worte gesprochen, als sich Guiskard umsieht und, indem eine peinliche Pause entsteht, auf einer Heerpauke niedersitzen muß, während sich seine Lieben um ihn bemühen und er der Tochter mit einem halblauten „mein liebes Kind!" sanften Dank abstattet. Nach diesem nicht unbeachtet gebliebenen Zwischenfall fährt der Greis, von Guiskard neuerlich aufgefordert, in seiner Rede fort; er gibt eine packende Schilderung der grauenvollen Seuche, die dem Bräutigam der Siegesgöttin in den Weg trete: zwar Guiskard selbst sei — wie er sage — noch unberührt, jedoch das Volk vergiftet und keiner Taten fähig mehr. Es sei umsonst, sich gegen die Ansteckung zu sträuben; wer von der Seuche berührt sei, der sinke, mag er mit noch so großer Anstrengung auferstehen, unrettbar in sein Grab; doch bevor ihm der Tod nahe, büße er auch die Gesundheit seines Geistes ein und falle einem tollen Wahnwitze zum Opfer, der ihn gegen das Teuerste blind wüten lasse. Bei dieser Schilderung sinkt die Herzogin an ihrer Tochter Brust nieder und wird, nachdem sich Guiskard langsam umgesehen, auf sein Geheiß ins Zelt gebracht, worauf der Greis seine und seiner Gefährten Bitte mit dem Flehruf endigt, das Heer nicht heillos verschmachten zu lassen, sondern zurück, zurück ins Vaterland zu führen. Hier bricht das Fragment ab.

Aus der Inhaltsangabe ergibt sich mit völliger Bestimmtheit: Im Heer ist eine böse Seuche ausgebrochen. Der Feldherr selbst ist

von ihr ergriffen. Er verheimlicht seine Erkrankung. Sein Leiden ist nicht kontinuierlich. Es hat, kurz bevor er auf der Bühne erscheint, einen Anfall im Zelt, es hatte nächtlicher Stunde einen früheren Anfall, gleichfalls im Zelte, verursacht; es wird von dem Kranken, während seiner Reden mit dem Greise, zunächst völlig unterdrückt, resp. es ist von ihm für eine Zeit gewichen; es führt jedoch einen leichteren, nicht zu verbergenden Anfall herbei, der den Leidenden wohl nicht der Sprache, auch nicht gänzlich der Bewegungsfreiheit beraubt, ihn aber zum Niedersitzen zwingt und zu sanftem, langsamem Gebahren verhält. Ferner: bei manchem Kranken wird durch das physische Leiden auch die Verwirrung der Sinne herbeigeführt, die körperliche Schwäche schlägt in psychische Qualen um, vereinigt sich mit ihnen, den Schmerz auf gräßliche Weise zu steigern. Als ausgemacht läßt sich weiterhin betrachten, daß in den späteren Partien des Werks die Erkrankung des Helden größere Dimensionen angenommen hätte. Man beachte die ununterbrochene Gradation vom ersten bis zum zehnten Auftritt hin, die vor den Augen der Zuschauer nicht weiter gedeiht als zu einer kleinen rührenden Hilflosigkeit des Starken: daß Guiskard in der Tat kränker ist, als es auch nach der peinlichen Ohnmachtsanwandlung der letzten Szene den Anschein hat, wissen wir bereits aus den Berichten Abälards und des normännischen Kriegers. Unmöglich konnte die Krankheit, konnte die Dichtung plötzlich Halt machen: nicht nur weil eine als so fürchterlich geschilderte Gefahr zum Durchbruch kommen muß, sondern auch, weil Kleist nicht gesonnen war, vor irgend etwas, und sei's das Gräßlichste, zurückzuscheuen. Dies ist nicht bloß eine auf die Kenntnis von Kleists sonstiger Art gestützte Vermutung; dies ist vom Dichter ausdrücklich bestätigt, und zwar durch Zeugnisse, die mit der Niederschrift der uns bekannten Guiskardredaktion ungefähr gleichzeitig sind, nämlich aus dem Jahre 1808 stammen.

Man unterscheidet, wie bekannt, zwei Hauptperioden der Guiskardkomposition; die erste fällt nachweislich in die Jahre 1802—3 und schließt mit einer Verwerfung des Projektes, während die andere durch den Phöbusdruck von 1808 festgelegt ist und, eine wohl siegreiche Überwindung der Schwierigkeiten ahnen lassend, leider nur zu einer bruchstückartigen Mitteilung geführt hat. Während die brieflichen Zeugnisse der ersten Epoche (an die Schwester Ulrike) lediglich

dunkle Andeutungen über ein zu erstrebendes Ziel, über die Schwere der Aufgabe und die Unmöglichkeit der Ausführung darbieten, besitzen wir aus dem Jahre 1808 zwei Äußerungen über Stoff und Inhalt des Werkes. Einmal schrieb Kleist an den Wiener Dichter Collin, nachdem er das erste Heft der Zeitschrift Phöbus herausgegeben und darin Fragmente aus seiner Penthesilea veröffentlicht hatte, am 14. Februar 1808: „Das erste Werk, womit ich wieder auftreten werde, ist Robert Guiskart, Herzog der Normänner. Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer (als der Stoff der Penthesilea); doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache“ (5, 371). Zweitens kommt ein, mit dem Titel der Tragödie überschriebenes Epigramm in Betracht, das eben in jenem April-Maiheft des Phöbus gedruckt war, welches auch das Fragment aus dem Guiskard brachte; das Epigramm lautet: „Nein, das nenn' ich zu arg! Kaum weicht mit der Tollwut die Eine (Penthesilea) weg vom Gerüst, so erscheint der gar mit Beulen der Pest“ (4, 21).

Die ironische Prägung ist beiden Aussprüchen ebenso gemeinsam wie der Vergleich des Guiskard mit der Penthesilea, dieser „Hundekomödie“, „zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht“. Der Stoff des Guiskard sei noch ungeheurer, meint Kleist; wohlgemerkt: „mit den Leuten zu reden“, aus deren Geiste heraus ja auch das autokritische Epigramm geschrieben ist und über die der verkannte Dichter nicht bitter genug spotten konnte. Worin liegt aber die Ungeheuerlichkeit des Themas, verglichen mit dem der Penthesilea? Man erwäge, was dem Publikum bereits im ersten Hefte des Phöbus zugemutet ward: der busenlosen Amazone Erzählung von der Gründung des Frauenstaats unter anderm und der grausige Bericht über das Toben der „Hündin“: „Jetzt unter ihren Hunden wütet sie, mit schaumbedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern, die heulenden, und der Mänade gleich, mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend, hetzt sie die Meute, die mordatmende, die sie umringt, das schönste Wild (den Achilles) zu fangen, das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift“ (2, 142). Neben einem solchen Kraftstück nimmt sich die Schilderung der Verrückung eines Pestkranken gar nicht so wild aus, der uns bekannte Bruchteil des „Guiskard“ behandelt kaum einen Stoff der, an der „Penthesilea“ gemessen, als „noch ungeheurer“ zu bezeichnen wäre. Vielmehr muß Kleist das Ganze seines „Guiskard“

oder doch die entscheidenden Partien daraus im Sinne gehabt haben, und es ist kein Zweifel: die Schilderung der fortschreitenden Krankheit Guiskards hätte zu „ungeheuren“ Szenen Anlaß gegeben, wenn auch die parodierende Inhaltsangabe „der gar mit Beulen der Pest“ natürlich nicht wörtlich zu nehmen ist.

Um nochmals auf das Zitat aus dem Brief an Collin zurückzukommen: Es hat meinem Gefühl nach die Forschung eher verwirrt als gefördert; man ist leicht geneigt, den Hauptton auf den Nachsatz zu legen („in der Kunst kommt es überall auf die Form an“), ihn formalistisch zu erklären und als Argument für die Behauptung ins Feld zu führen, daß das Problem des „Guiskard“ lediglich oder doch vorwiegend ein Formproblem, ein Stilproblem ist. Dies ist jedoch, wie ich glaube, eine unbewiesene Hypothese, um nicht zu sagen das proton pseudos der Guiskardforschung: ein einseitig gedeuteter Ausspruch Wielands, Ausführungen Wilbrandts und seiner Nachfolger, die Autorität Otto Brahms u. a. haben die Wissenschaft nach dieser Seite hin gedrängt, man beruft sich auf Äußerungen Kleists aus seiner ersten Guiskardzeit und konstruiert das Problem einer Synthese von antiker und moderner Dichtung oder gar das Ideal einer Zusammenwirkung von Poesie und Musik usw., weiß auch beredt darzulegen, daß eine derartige Doppelwirkung unmöglich war und der Versuch notwendig scheitern mußte. Dem ist entgegenzuhalten: erstens mit Erich Schmidt, daß das Guiskardprojekt nicht mit einer Niederlage geendigt hat, sondern, wie aus dem Brief an Collin und aus denjenigen an Wieland vom 17. Dezember 1807 und an den Verleger Cotta vom 7. Juni 1808 (5, 363; 375) hervorgeht, von Kleist im Geiste bewältigt war*): nur ist er nicht zur Ausarbeitung seines Plans gekommen. Mein zweiter Einwand lautet, daß die Worte

*) Die drei Briefe sprechen eindeutig dafür, daß Kleist überzeugt war, nunmehr das ganze Werk vollenden zu können; im Widerspruch mit diesem klar ausgedrückten Glauben, an dem nicht zu zweifeln ist, steht Kleists Fußnote zu V. 372 des „Guiskard“: „. . . wie sich in der Folge ausgewiesen haben w ü r d e“; ich kann den Konjunktiv, auf den Brahm in seiner Biographie (Ausgabe von 1911, S. 124) aufmerksam macht, nicht deuten. Sollte die Aufzeichnung des Fragments oder wenigstens die Fußnote aus der Zeit einer vorübergehenden Anwandlung von Zweifelsucht stammen? sollte Kleist vergessen haben, das Anzeichen seines Unglaubens zu tilgen, obzwar er doch gedacht haben muß, daß sich der Punkt, auf den die Fußnote Bezug nimmt, „in der Folge ausweisen“ w e r d e?

an Collin nichts über die Art und die Schwierigkeit des Problems aussagen, sondern, gegen die landläufige Meinung der „Leute“, auch einem entsetzlichen Sujet sein Recht auf dichterische Bearbeitung wahren — sofern nur die Form eines Kunstwerks würdig sei: „Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache“, es mag noch so grauenvoll zu denken sein, meine Kunst siegt über das Ekelhafte, weiß ihm Gestalt zu geben, weiß es zu verherrlichen. Dasselbe meint ein Epigramm unter der Aufschrift „Der Areopagus“ (4, 21): „Lasset sein mutiges Herz gewähren! Aus der Verwesung Reiche locket er gern Blumen der Schönheit hervor!“

Ein körperlich Leidender im Mittelpunkt einer tragischen Handlung und seine Krankheit als hochtragisches Motiv: dies ist, äußerlich betrachtet, das Grundproblem des „Guiskard“, durch welches die Dichtung von der übrigen Dramatik Kleists, doch auch von der Produktion Schillers, Goethes und fast der gesamten modernen Tragiker weithin abrückt. Woher empfing Kleist die Anregung zu einem so extravaganten Versuch? Aus seiner historischen Quelle sicher nicht. Denn in Major Funks „Robert Guiscard, Herzog von Apulien und Calabrien“ (Schillers Horen, Jahrgang 3, Band 9, 1797) fand er nur etwa eine Notiz über Hunger und Seuche, die in dem Heer vor dem belagerten Durazzo ausbrechen (Stück 2, S. 14): „Bey allen diesen Widerwärtigkeiten blieb Robert allein unerschüttert, das allgemeine Elend kränkte ihn, ohne ihn zu beugen. Er gieng in den Gezelten umher, tröstete die Leidenden, suchte den Muth der Gesunden wieder aufzurichten, und theilte seinen sparsamen Vorrath mit den Kranken“; Guiskards Todesart ist bei Funk nur knapp registriert (Stück 3, S. 13): „Anders hatte es das Schicksal beschlossen. Mit fürchterlicher Schnelligkeit verbreitete sich auf den Schiffen ein ansteckendes Uebel. Die Hitze des Sommers vermehrte die Wuth der tödtlichen Seuche, und unter den Kranken befand sich jetzt auch der Herzog. Er wurde zu Antonia ans Land gebracht, aber das Mittel, welches das Leben des blühenden Bohemund rettete (die ‚Luft seiner Heimath‘ nämlich, in der der fieberkranke Sohn genas), blieb unwirksam bey dem sechszigjährigen Robert. Seine Gemahlin konnte kaum früh genug herbey eilen, um ihn in ihren Armen sterben zu sehn.“ In einer andern, von Minor (Euphorion 1, 563 ff.) vermuteten Vorlage (Schillers Allgemeine Sammlung historischer Memoires 1790, Abt. 1, Bd. 1, S. 125) heißt es: (Plötzlich

überfällt den Herzog) „bey Ather, einem Vorgebürg von Cephalia, ein heftiges hitziges Fieber. Um sich in der unerträglichen Hitze desselben*) einiges Labsal zu verschaffen, schickte er mehrere seiner Leute fort, kühles Wasser zu suchen . . . Er starb auch wirklich am sechsten Tage der Krankheit, ob am Fieber oder am Seitenweh, kann ich nicht genau bestimmen. Als er schon in den letzten Zügen lag, traf seine Gemahlinn Gaita bey ihm ein“**).

Dahingestellt bleibe, ob und inwieweit biographische Momente das Krankheitsmotiv begünstigt haben; Wilhelm Herzog knüpft geistreich an die vielerörterte Würzburger Reise an und will im Guiskard die Physiologie des leidenden Helden, auch des leidenden Dichters dargestellt wissen. Ergebnislos verläuft eine Musterung anderer Krankheitsschilderungen bei Kleist (eine solche noch im „Zweikampf“) und seiner sonstigen Verwertungen des Pestmotivs, wie es etwa im Eingang zum Findling und in einer Episode der Verlobung auf St. Domingo eingeführt ist. Immerhin läßt die besondere Vorliebe des Dichters für das grause Sujet auch die Frage nach einer literarischen Anregung zu. Für den Bericht der „Verlobung“, ein pestkrankes Mädchen lasse sich von einem Mann in Liebe umarmen, um durch ihn die Seuche zu verbreiten, brachte Minde-Pouet (Euphorion 4, 545) eine Analogie aus Montaigne bei: ich erinnere auch an ein Abenteuer des Marschalls Bassompierre, das Goethe in seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ an einer Stelle nacherzählt, an der vielleicht auch ein Motiv des „Findlings“ vorgebildet ist***). Dies nur nebenbei.

Dem Geiste des Guiskardfragments näherzukommen, gibt es noch einen Weg. Alle Kleistforscher haben ihn beschritten. Die

---

*) Dazu „Guiskard“, V. 345 ff.?

**) Dazu eine Anmerkung in Abt. 1, Bd. 3, S. 222: „Einige Schriftsteller wollen behaupten, daß seine Gemalin ihn auf Anstiften des Alexius mit Gift hingerichtet habe.“ Zuvor über den von Minor betonten Glauben an die falsche Prophezeiung: „Bey Ather, muss ihm (soll heißen: ihr, der Verfasserin) Adar aus Josua eingefallen seyn, wenn anders die ganze Weissagung, deren es im Mittelalter mehrere gab, einigen Glauben verdient. Einen ähnlichen Fall, erzählt man vom Pabst Gerbert oder Sylvester.“

***) Horen, Jgg. 1, 1795, Stück 2, S. 22 ff. (Jubiläumsausgabe Cotta 16, 209 ff.) Liebesnacht mit einer Frau, die an der Pest stirbt: Kleist 3, 325. Einladung zum Stelldichein und Wiedersehen mit einer Leiche: Kleist 3, 365.

Richtung ist durch die Äußerungen des Dichters an Ulrike aus der Zeit des Guiskardfiebers von 1802—3 angegeben, durch Zeugnisse, so blutig und herrlich, daß sie den Guiskardschöpfer über das gewöhnliche Maß eines Dichters hoch emporheben, zugleich so dunkel geheimnisvoll, daß es schlechthin unmöglich scheint, in den letzten Sinn jener einzigartigen Briefreihe von Dezember 1802 bis Oktober 1803 einzudringen, von dem „O Jesus! Wenn ich es doch vollenden könnte!“ bis hin zu dem Mene tekel: „durchlesen, verworfen, und verbrannt . . . . ich stürze mich in den Tod“. Darüber gebe ich mich keiner Täuschung hin: Erhalten ist ein Fragment des Jahres 1808; was fünf Jahre zuvor mit der „gewissen Entdeckung im Gebiete der Kunst“, mit dem Glied in der „Reihe der menschlichen Erfindungen“ gemeint war, ließe sich mit völliger Sicherheit nur dann angeben, wenn, durch ein Wunder, ein Manuskript dem Pariser Verbrennungstod entgangen wäre; erst dann auch könnte man nachprüfen, ob die mit beispiellosem Selbstbewußtsein geschriebenen Sätze buchstäblich gemeint waren und wieviel Anteil Kleists hyperbolische Ausdrucksweise an ihnen hatte. Was uns erreichbar bleibt, ist lediglich, in den Bekenntnissen von 1802—3 nach Hinweisen zu fahnden, die der Betrachtung des späteren Fragments von 1808 förderlich sein können. Einen solchen Hinweis glaube ich in jenem herzzerreißenden Geständnis vom 5. Oktober 1803, in der vorletzten Konfession in Sachen Guiskards zu finden, in der von dem „Halbtausend hinter einander folgender“, an die Arbeit aufgewandter „Tage, die Nächte der meisten eingerechnet“, berichtet wird (5, 300): „Und so sei es denn genug. Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen. Thörigt wäre es wenigstens, wenn i c h meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“

Es ließe sich darüber streiten, inwieweit einem brieflichen Dokument der Wert eines objektiven Zeugnisses zukomme: so sehr entscheidet, einem banalen Witzwort nach, ‚wie man den Brief lese‘,

worauf man den Akzent lege. Von dem Schreiber selbst wissen wir, daß er aus begreiflichen Gründen das Fürwort „ich“ unterstrichen hat. Die Nachprüfenden verhalten sich zu dem Schriftstück auf recht verschiedene Weise. Der eine klammert sich an die „menschliche Erfindung“, ein zweiter will herauslesen, das Werk sei in der Tat „zu schwer“ gewesen, ein dritter kommentiert den Text über den „Einen, der noch nicht da ist“, ein vierter endlich mag aus dem folgenden Kontext den bittersten Satz von dem Höllengeschenk der halben Talente herausgreifen. Ich gestehe nun, daß mir in diesem ganzen Genfer Brief zwei sachliche Bemerkungen am auffälligsten sind, zwei adverbiale Bestimmungen, an denen die andern Leser achtlos vorbeizugehen scheinen, nämlich die lokale Aussage von dem „nördlichen Himmelsstrich“ und die Angabe der Zeit „ein Jahrtausend im Voraus“. Ich glaube nämlich, diese beiden negativ gemeinten Indikationen gestatten einen Schluß auf ihr Gegenteil zu, aus der Bestimmung ‚im Norden nicht‘ folge ein positives ‚dafür im Süden‘, und das vage Futurum „ein Jahrtausend im Voraus“ deute auf ein ‚long long ago‘ hin. Ich wiederhole die Briefstelle: „Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen.“ Das heißt: nicht von den, einem Volke innewohnenden Kräften, sondern vom „Schicksal“ wird bestimmt, wann diese oder jene Nation den Primat unter ihresgleichen anzutreten hat, an den „nördlichen Himmelsstrich“ aber ist, in Sachen der Kunst, der Turnus „noch nicht“ gekommen; womit stillschweigend zugestanden ist, daß die Kunst im südlichen Himmelsstrich bereits gereift ist. Aber seit wann? „Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste.“ Das „Jahrtausend“ ist unmöglich so strikte gemeint wie der ‚Norden‘: es handelt sich ja um eine Weissagung, nicht um eine Feststellung; habe ich „noch“ eine Ewigkeit auf den Messias der Kunst zu warten, so gilt die selbstverständliche Voraussetzung, daß mein Himmelsstrich seit undenklichen Zeiten gegen das begünstigtere Klima vergebens aufzukommen trachtet, daß der Höhepunkt der südlichen Kultur weit weit zurückliegt und hier im Norden noch immer nicht hat erklommen werden können. Im Süden aber und weit zurück in der Vergangenheit — das ist die Antike; und da es sich um einen Dramenplan handelt, so deutet

Kleist, um es kurz herauszusagen, an, er liege in vergeblichem Wettstreit mit der attischen Tragödie.

Ist dies etwas Neues? War es nötig, einen mit heißem Herzblut geschriebenen Brief zu zerpflücken, um etwas Naheliegendes zu konstatieren? Hat man nicht längst gewußt, der Penthesileadichter gestalte seine eigene Antike in Anlehnung an die Griechen und zugleich im Gegensatz zu ihnen? Hat nicht schon der alte Wieland vermutet, daß der ,,Guiskard" eine Tragödie geworden wäre, die an eine Vereinigung der Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare hätte glauben lassen? Gewiß hat er das; und hat dadurch der Forschung ihre Bahnen gewiesen. Mir jedoch liegt daran, festzustellen, daß der Dichter sich eines Wettkampfes mit den Griechen wohl bewußt war und seinen Plan im Hinblick auf ihr Tragödienideal konzipierte; daß jedoch aus seinen eignen Äußerungen das Projekt einer Verbindung von Antike und Shakespeare keineswegs resultiert; daß eine Analyse des Ideengehalts des Stücks ebenso, wie die Analyse der Briefe, wohl auf die Alten, nicht auf Shakespeare hindeutet; und daß für Shakespeare, was die Grundprobleme des ,,Guiskard" anlangt, in den uns erschließbaren Absichten Kleists schlechterdings kein Platz vorhanden ist. In diesem wichtigen Punkte stimme ich den scharfsinnigen Ausführungen Wukadinovic's über ,,Guiskards Tod" bei; ich schließe mich insbesondere seiner Interpretierung von Wielands überschwänglichem Lob an; betone jedoch, daß ich mich sowohl in den Prämissen als in den Folgerungen entferne und daß ich mir die Meinung Wukadinovic's von dem bloß äußerlich antiken Anstrich des ,,Guiskard" nicht zu eigen mache, sondern die Griechheit des Werks auch in dessen Grundmotive hin verfolge.

Nicht allzuweit führt die favorisierte Parallele des ,,Guiskard" mit dem Sophokleischen ,,König Oedipus", der unzweifelhaft wichtige Situationen hergab, doch für die Idee, für das Problem nichts entscheidendes bietet. Nicht nur die äußere Szenerie, nicht nur das Verhältnis von Volk und Herrscher, nicht nur die Rivalität zweier Prinzen: auch Stimmung und Handlung des ,,Guiskard" erinnern an jenes Muster analytischer Dramatik. Neben dem ersten Gesang der Ilias enthält Oedipus rex die berühmteste Darstellung einer von den Göttern herabgesandten Seuche und einer darob erregten Volksmenge. Das Volk, das sich flehend an den Fürsten wendet, der Greis,

der aus der Masse der Bedrängten hervortritt, sind dem Kleistschen und dem antiken Drama gemeinsam. Von Kleists Beschäftigung eben mit Oedipus zeugen auch sonstige Aussprüche, so ein Phöbusepigramm, so eine unterdrückte Vorrede zum „Zerbrochenen Krug" (4, 21; 318): ist dies analytische Lustspiel in Technik und Hauptmotiv sichtlich von der griechischen Tragödie inspiriert, so würde ich im Guiskard noch eine Steigerung des Motivs, eine Weiterbildung der alten Fabel erblicken: im Oedipus (und im Zerbrochenen Krug) der schuldige Richter, im Guiskard der kranke Arzt. Die Thebaner des Sophokles müssen erkennen, daß derjenige, an den sie sich um eigne Rettung und um Bestrafung des Schuldigen gewendet haben, das Auftreten der Seuche selbst verschuldet hat: Kleists Normänner kommen zur Einsicht, daß ihr Fürst, von dem sie Abhilfe erhofft, selber hilflos, selber angesteckt ist. Die trostlosere Tragik ist auf seiten des modernen Dichters. Denn der Oedipus des frommen Sophokles befreit durch das an sich vollzogene Urteil sein Land von dem Untergang durch die Pest, darum ist auch das „allgemeine Leid" zum Schluß vergessen; mit Guiskard jedoch sind seine Normänner errettungslos verloren.

Man hat mit gutem Recht auf wörtliche Übereinstimmungen zwischen Guiskard und Oedipus hingewiesen. Die Ähnlichkeit wird sprechender, wenn ich statt einer modernen Sophoklesübersetzung eine von jenen wähle, die Kleist benutzt haben konnte*). Zwar

---

*) Den verdienstlichen Bemühungen Paul Hoffmanns (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 7, 377) ist der Nachweis zu danken, daß Kleist vom 18. Juni bis 15. Juli 1803, also in der Zeit eifrigster Arbeit am Guiskard, aus der Dresdener Bibliothek „Das Tragische Theater der Griechen: des Sophokles Band 1" entlehnte. Es handelt sich um eine Prosaübersetzung durch den Zürcher Jacob Steinbrüchel (vgl. Goedeke V^2, 259), die in dem genannten Bande (Zürich 1763) vier, früher bereits als Einzeldrucke erschienene Tragödien vereinigt: Electra; Oedipus König von Thebe; Philoctetes; Antigone.

Hier lautet die entsprechende Stelle (S. 111): „O meine Kinder, du neuer Aufwuchs vom uralten Cadmus, was hat euch, umkränzt mit Zweigen der Flehenden, zu diesen Sizen geführt? — Ganz Thebe ist mit Weihrauch, aber zugleich mit Paeanen und Seufzern erfüllt. Und die Ursache hievon wollte ich nicht von fremden Lippen vernehmen, meine Söhne. Nein! ich geruhe selbst zu euch zu kommen, ich euer König, den ihr alle ‚Oedipus den Glorwürdigen' nennet. — Sage mir denn, o Greis, denn deinem Alter gebührt das Wort zu führen, sage, was brachte dich hieher? Ist es Furcht, oder Leiden? — Ich bin bereit euch

kommt auch seine Kenntnis des Originals in Betracht, aber vor allem müssen wir wohl, wie noch zu zeigen sein wird, die zweibändige Übertragung des Grafen Christian zu Stolberg (Leipzig 1787) ins Auge fassen. Hier lautet der Eingang des Oedipus (Bd. 1, S. 119):

O Kinder, jugendliche Zöglinge
Des alten Kadmos, was hat euch vermocht
Auf diesen Sizen euch zu lagern, euch
Mit Zweigen, wie die Flehenden es thun,
Zu schmücken? Weihrauchwolken, Seufzer und
Gebete füllen überall die Stadt:
Aus keines Boten Munde wollt' ich es
Vernehmen, Kinder, darum komm' ich selbst,
Ich Ödipus, den jeder preisend nennt.
O sage, Greis, denn vor den übrigen
Ziemt's dir zu reden, warum kniet ihr hier?
Was ist es, das ihr fürchtet oder wünscht?
Wie sehn' ich mich, aus aller Noth euch zu
Erretten! unempfindlich müßt' ich sein,
Erbarmte dieses Kreises ich mich nicht!

Daher der Beginn von Helenas Rede bei Kleist (V. 62 „Ihr Kinder, Volk des besten Vaters . . .“), daher die Weiber und Kinder bei der Belagerung (V. 42), daher das Guiskardwort (V. 419 f.) „nicht von einem Dritten mag ich's hören, was euch so dringend mir vors Antlitz führt“.

Die inhaltliche Hauptidee des „Guiskard“, als die ich die Tragik des körperlichen Leidens angedeutet habe, ist unberührt von „Oedipus“, in dem die Pest wohl als Schicksalsfügung und wichtige Voraussetzung in die Exposition eingreift, doch mit dem tragischen Problem des Helden unverflochten bleibt. Hat Kleist durch sein Grund-

---

zu helfen, und ich müßte in der That hartherzig seyn, rührte mich dieser Anblick nicht.“

Dazu setzt Steinbrüchel in einer Fußnote ein Zitat, das die Situation der Tragödie zusammenfaßt und das ich, um auf die Ähnlichkeit der Szenerie bei Sophokles und Kleist aufmerksam zu machen, abschreibe: „Nichts, sagt Brumoy, könnte prächtiger seyn, als die Eröfnung dieser Scene. Sie stellet einen öffentlichen Plaz, einen Palast, einen Altar vor dem Palaste des Oedipus, zur Erde gebükte Kinder und Greisen, und in der Entfernung ein ganzes Volk vor, das die beyden Tempel der Minerva und den Altar des Apollo umgiebet.“

motiv in der Tat, wie ich glaube, einen Wettkampf mit den Griechen aufgenommen, so schwebten ihm zwei andere Sophokleische Werke vor, an denen, so weit ich sehe, die bisherige Forschung, mit Ausnahme einer einzigen, noch zu rühmenden Andeutung, vorbeigegangen ist. Tragik des körperlichen Leidens nämlich wird behandelt in den Trachinerinnen und in Philoktetes.

Sicher hat der Penthesileadichter den Sophokles-Stolbergschen Philoktet im Sinn, vielleicht eben vor Augen gehabt. Zwar, daß er unter den Kämpfern vor Troja ursprünglich auch den Dulder von der Lemnosinsel hat anführen wollen (Lesart zu Penthesilea, V. 774), will nichts besagen, da die handschriftliche Fassung, aller mythologischen Tradition spottend, wohl nur weils griechische Namen sind, selbst Agamemnons Sohn und dessen Freund unter die Krieger mischt, ja einen griechischen Bildhauer — A[n]gesander — und selbst einen geographischen Begriff (Olynth) zu Helden umschafft (Lesart zu V. 793 ff.). Für beweisend jedoch sehe ich die Haltung der drei verschiedenen Penthesilearedaktionen zu dem verschlagenen Odysseus an. Als „weiser Kefallener Fürst“ wird er in der ersten Fassung des ersten Auftritts (zu V. 194) angesprochen, der Phöbusdruck stempelt den Laertiaden an der entsprechenden Stelle zum „weisen Sohn des Sisyphus“ um, während der endgültige Text die Anrede überhaupt tilgt. Kephallenerfürst (auch homerisch) und Sisyphussohn (unhomerisch) sind zwei Epitheta des Odysseus im Sophokleischen Philoktet. In Hederichs Mythologischem Lexikon konnte Kleist wohl die beiden Namen, doch ohne jedwede Beziehung auf Odysseus, finden, Stolbergs Philoktetübersetzung hingegen bot ihm neben den Namen noch einen ausdrücklichen Hinweis auf sie: Bd. 2, S. 324, Anmerkung zu V. 278 „Kefalläner, ein allgemeiner Name der Unterthanen des Odüsseus in Ithaka, Samä, Zakünthos, u. s. w.“; S. 331, Anmerkung zu V. 331 „Eine Anspielung auf die Sage, daß Odüsseus Sisüfos Sohn sei“ (vgl. noch die Anmerkungen zu V. 444 und 661 und den Vers 1340*). Auch auf das Wesen des Kleistschen Odysseus hat die Charakteristik des Tragikers eingewirkt; der Spötter mit der häßlich zucken-

*) Steinbrüchel scheidet für diese Betrachtung aus; er erklärt wohl den Vers 444 (nach Stolbergscher Zählung) durch die „chronique scandaleuse zu Homers Zeiten“, ersetzt aber in V. 278 (nach Stolberg) den Sophokleischen *Κεφαλλήνων ἄναξ* durch „König von Ithaka“.

den Oberlippe ist weit entfernt von dem edlen Dulder der Odyssee und nähert sich dem sophistischen „Listenersinner“, dem „Mann des Hasses“ bei Sophokles. Wird ferner von dem, bereits durch Homers Rhesosabenteuer zusammengebrachten Paar Odysseus und Diomed gesagt, sie hätten geschworen, den Philoktet „mit sich zu führen durch der Sanftmut Reden oder mit Gewalt“ (Stolberg, V. 625, vgl. 651), so denkt man an das Vorhaben der beiden Helden bei Kleist, Achilles durch Vernunftgründe oder durch Gewalt zu übermannen (Penthesilea, V. 229 ff., vgl. 2532 ff.; 622 ff.; dem Nestoriden Antilochos weint Philoktet nach: Stolberg, V. 452 ff.)

Die Trachinerinnen haben in der Penthesilea kaum eine merkbare Spur hinterlassen, dagegen weist uns ein Name in Guiskard selbst in die Sphäre der Heraklestragödie: der eine von den zwei Griechenfürsten, mit denen sich Guiskard insgeheim verbindet, heißt „Nessus“ (V. 366), ebenso wie der Kentaur, aus dessen Blute das Gift in den Leib des Herakles eindringt. Der zweite Griechenfürst ist „Loxias“ benannt. Wer mit Kleists Namengebung vertraut ist, wird mir zustimmen, daß die unhistorische, zufällige, oft unrichtige Benennung seiner Gestalten der Forschung den Dienst von Quellennachweisen zu liefern pflegt. Etwas derartiges vermute ich bei Loxias, einem bei den griechischen Tragikern beliebten Beinamen des Apollo (bei Sophokles viermal in König Oedipus, einmal in Elektra); das Epitheton ist in den deutschen Übersetzungen, soweit ich verglichen habe, gewöhnlich durch den Hauptnamen des Gottes ersetzt, niemals beibehalten. Kleist hätt es also aus dem griechischen Original oder aus einem Kompendium (etwa Hederich) herübergenommen: oder sollt es doch eine Sophokles- oder Euripidesverdeutschung geben, die den fremden Beinamen beibehält? könnte die Verfolgung dieser Detailfrage wenigstens zu einer klareren Übersicht über Kleists Studium der Tragiker führen?

Solche Kleinigkeiten, wichtig oder nicht, belehren uns bestenfalls darüber, daß der Philoktet und die Trachinerinnen dem Guiskarddichter von 1808 bekannt waren. Das Fragment von 1808 ist unter dem frischen Eindruck der Penthesilea, also auch des Studiums der Tragiker (der Euripideischen Bakchen etwa) entstanden, die Namen Nessus und Loxias bürgen für einen äußeren antikisierenden Anstrich. Hat aber schon das Problem, die „Entdeckung“, die „Erfindung“ von 1802—3 mit den antiken Dramen zu tun gehabt?

Ich bejahe die Frage, vorausgesetzt allerdings, daß das Fragment von 1808 zwar sprachlich aufgebessert, aufgefrischt, ausstaffiert, doch im Grunde eine Wiederholung jenes Gedichtes ist, das im Spätherbst 1802 in Weimar „die Bewunderung aller Menschen" erregte, denen es mitgeteilt ward. Denn die fragmentarische Tragödie des leidenden Helden aus dem Jahr 1808 weist meines Erachtens in ihrer Anlage mit Entschiedenheit auf die an Blutvergiftung erkrankten Heroen Herakles und Philoktet hin. Ein in Gift getauchtes Gewand bereitet Herakles, dem Halbgott, wütenden Schmerz und mittelbar den Tod. Der Biß einer giftigen Natter verursacht das jahrelange Siechtum des Philoktet, das erst nach Eingreifen einer göttlichen Gewalt weicht. Ich wiederhole, in anderem Sinn als sie von den Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts gestellt ward, die Frage: wie leiden Herakles und Philoktet? und antworte zunächst: sie leiden auf der Bühne; vor den Augen der Zuschauer; ohne Rücksicht auf zarte Nerven und Regeln des Anstands. Die Idee des körperlichen Schmerzes bildet nicht die einzige Triebfeder der beiden Sophokleischen Tragödien, aber sie ist es (bes. in Philoktet) zunächst, die die Empfindungen von Furcht und Mitleid beim Zuschauer auslösen soll. Die Art und Weise, wie die Leiden der beiden Helden veranschaulicht werden, erfordert ein näheres Eingehen. Ich zitiere wiederum nach Stolbergs Übersetzung (Band 2) und bemerke, daß in ihr das Gräßliche und Erhabene abgeschwächt ist: es fehlen z. B. die langen Reihen von Schmerzinterjektionen, und die Chorpartien sind durch gangbare Versarten wiedergegeben.

Herakles hat bloß den letzten Auftritt der Trachinerinnen inne. Er wird auf einer Bahre auf die Szene gebracht. Die Umstehenden sind von seiner Qual bereits unterrichtet. Denn in einem langen Bericht (V. 775 ff.) hatte Hyllos erzählt, wie „der Zuckung Folter" Adern und Gebein des Vaters anfiel, und „wütend nagt' an ihm der Hüdra Gift"; „als des Schmerzes Krampf sein Eingeweid ergrif' mit herber Qual", habe er den Herold, der das Unglückskleid ihm überbracht, an einem Klippenfels zerschmettert; „das ganze Volk bejammerte die Wut des Leidenden, . . dem Helden wagte keiner sich zu nah'n. Bald lag er ausgestreckt, bald stand er hoch, und schrie und tobte, . . sank ermattet oft zur Erd'" und verfluchte Eh und Eheweib; auf des Leidenden Geheiß („O trage mich von hinnen! banne mich weit weg, wo mich kein Sterblicher erspäht!") habe ihn der

Sohn aufs Schiff gebracht und, kaum gelandet, sei der Stöhnende „mit Ungestüm“ von „der Zuckung Wut“ ereilt worden. Da der Dulder hereingetragen wird, spricht er kein Wort. Er schlummert. Erwachend, ruft er aus (V. 1005 ff.): „In welchem Lande bin ich, o Zeus? Bei welchen Sterblichen lieg’ ich gequält von dem rastlosen Schmerz’? — O weh’! es nagt an meinem Leibe wieder der Fluch!“ Es folgen Verwünschungen, ein neues Jammergeschrei erhebt sich, Flehen um Mitlied und Vorwürfe: „O lasset schlafen mich Unglücklichen! O lasset schlafen mich Elendssohn! Was betastet ihr mich? was richtet ihr mich empor? Ihr tödtet, o ihr tödtet mich! Meine stille Ruhe, was raubtet ihr mir sie? — . . Es stürzet, es stürzet wieder auf mich die unglückliche, die verderbliche, die wegscheuchende, graunvolle Pest!“ Drastische Beschreibung der Schmerzen; ein herzzerreißender Aufschrei: „Geh, Sohn! sei standhaft, und erbarme dich mein, dessen jeder sich erbarmt! ach mein, der wie ein Mägdlein weinet — . . . nun macht mich zum Weibe diese Qual!“ Er enthüllt seinen kranken Leib, bittet um den Tod, vergleicht seine gegenwärtige Ohnmacht mit einstigem Kraftgefühl; endlich spricht er ruhiger mit dem Sohn; erkennt, Orakelsprüche, die er falsch gedeutet, vollstrecken sich an ihm*); und verlangt die letzten Liebesdienste. Während dieser Reden müssen die Schmerzen gewichen sein; er fühlt einen neuen Anfall herannahen (V. 1279): „Du endest gut, mein Sohn; o füg’ hinzu noch eine Wohlthat, ehe mich der Krampf der Zuckung und die Wut ergreift.“ Und ein letzter Zug voll Größe: „Wohlan! ehe die Krankheit erwacht, o meine starke Seele, zähme du mit Gebissen von Stein und von Erz der Klagen Geschrei! willkommen ist mir die gefürchtete Stunde des Grauns!“

Auch Philoktet, der den größten Teil des nach ihm benannten Stückes beherrscht, tritt nicht auf, ohne daß die andern Personen des Dramas schon zuvor von seiner Qual Kunde hätten. Gleich in dem ersten Dialog wird über die Wunde und deren Ursach und Folge berichtet, der Chor weiß von dem folternden Schmerz, von graunvoll seufzendem Wehegeschrei; „lautes Geheul“ verkündet das Nahen des Unglücklichen, der aber die Fremdlinge doch mit wohlgesetzter Rede bewillkommt (V. 228 ff.): „. . . schaudert nicht vor meiner

---

*) Vgl. auch hierzu den Vers „Es hat damit sein eigenes Bewenden“ (Guiskard 479) — ?

graunerfüllten Mißgestalt*), erbarmt euch eines Unglückseligen, Einsamen, der allein und freundlos ist.“ Auch die Aussprache mit Neoptolem über Griechen, Troja und die „Qualenseuche“ verläuft ganz ruhig; besitzt ja der Elende ein Kraut (V. 685), das seine „Wunde stets besänftigt, und die Wut der Schmerzen stillt.“ Die Wirkung des Heilmittels ist nur vorübergehend; kaum tritt er mit dem neuen Freund aus der Höhle heraus, als sich die alte Qual meldet; er verbirgt sie; umsonst: der Schmerz übermannt ihn (V. 763 ff.): ‚Warum verstummst du plötzlich? welcher Schauder bändigt dich?‘ „O wehe, wehe!“ ‚Was ist dir? rede!‘ „Nichts! o laß uns gehn!“ ‚Sind's deiner Krankheit Qualen, die du zähmst?‘ „O nein, erleichtert scheint mein Leiden mir. — Ach, ach ihr Götter!“ ‚Was ist's, daß du den Göttern seufzend flehst?‘ „Daß sie, die milden Retter, sich uns nahn! O wehe, wehe!“ ‚Was leidest du? O red' und schweige nicht! Dich überwältigt große Qual, so scheint's.‘ „Mit mir ist's aus, mein Sohn! Ach ich vermag's euch nicht zu heelen: ohne Rettung ist das jammervolle Elend! wehe mir! Sohn, das Verderben hascht mich, wütet, ach!“ Und nun, der Heraklesszene vergleichbar: Bitten um schnellen Tod, Stöhnen, Schilderung der „Pest“, der „Pein, die wechselnd kommt, und wie ein wildes Thier, gesättigt wieder flieht“ (V. 791), Ersuchen um Liebesdienst (den Bogen zu bergen), Hoffnung auf Schlaf; naturalistische Details („Aus meiner Wunde quillt das schwarze Blut mit neuem Drang empor“), Verwünschung der Feinde, Sehnsucht nach dem Verbrennungstod nach Herakles' Art; dann der Paroxysmus der Qual (V. 847 ff.): „O dorthin, dorthin!“ ‚Was?‘ „Empor, empor!“ ‚Was blickst du sinnlos so gen Himmel auf?‘ (Neoptolemos greift ihn an.) „O laß mich, laß mich!“ ‚Was?‘ „O laß mich los!“ ‚Ich laß dich nicht.‘ „Todt bin ich, rührst du mich!“ ‚So gehe! bist du minder sinnlos nun?‘ „O Erde, nimm mich auf, mich Sterbenden! Ich sink'! Es überwältigt mich die Qual.“ Worauf ihn endlich ein befreiender Schlummer einwiegt. Das folgende ist auch dort, wo der wunde Fuß bejammert wird, zu sehr mit psychischen Qualen durchsetzt, um unter unsern leitenden Gesichtspunkt zu fallen.

Die Zitate aus Sophokles lenken unsern Blick und unser Kombinationsvermögen zunächst ins Leere: auf die nicht erhaltene

*) „Mißgestalt“ zweimal im Guiskard: V. 32 und 390.

Fortsetzung von Kleists Fragment. Was hätte doch aus dem Guiskard werden müssen, falls er Herakles und Philoktet übertrumpfen sollte! Wie „ungeheuer" wäre die Darstellung in dem Moment geworden, da die Qual den Ringenden unterjocht hätte! zu welchen Hyperbeln hätte sich der Maßlose verstiegen, doch zugleich: wie hätt er unser Mitleid aufgepeitscht! Der Dichter, der seine Ritter, Offiziere, Kommandanten wie Weiber und wie Kinder weinen läßt, zu welchem rasenden Schmerzensausbruch hätt er die Leiden jener ohnehin ans mythische streifenden Heldennatur Guiskards gesteigert; wie rührend hätte er, dem die Worte „wie rührst du mich!" zum ständigen Ausdruck seelischen Schmerzes und Mitgefühls geworden sind, die Hilflosigkeit des giftgeätzten Riesen darzustellen gewußt! Die Verzweiflungsszene des zu Boden gestreckten Helden, der kein Glied rühren kann, sie wäre nach dem einleitenden epischen Bericht in dieser oder jener Variation vielleicht auch auf der Bühne zur Darstellung gelangt.

Dies alles unter der stillschweigenden Annahme, daß ich den Anknüpfungspunkt mit Recht in den beiden griechischen Tragödien suche. Aber bedarf dies noch eines Nachweises? Die griechische Tragödie*) hat eine sinnreiche, vielleicht einzig mögliche Art ausgestaltet, wie körperlicher Schmerz als dramatische Bühnenaktion zu behandeln sei, ohne störend, retardierend oder unerträglich zu wirken: sie operiert nämlich mit der Vorstellung eines krampfartigen Anfalls, der, nachdem er sich ausgetobt, vom Leidenden weicht und ihn ruhig an Handlung und Dialog teilnehmen läßt. Die physische Qual wird also unterbrochen erstens durch Ruhepausen, in denen der Held normal empfindet und handelt, zweitens durch Schlummer, der ihm Linderung und Stärkung bringt. Etwas Ähnliches war für Guiskard zu konstatieren. Zwar, die hinter der Szene im Zelt lokalisierte Schlafszene fällt nicht ins Gewicht, da die Behauptung Helenas, der Vater schlummere, wohl einer Ausflucht gleichkommt. Genau jedoch entspricht den griechischen Vorbildern der Verlauf von Guiskards Leiden, soweit wir dessen Zeugen sein können. Berichte über seinen Anfall werden vorangeschickt: wie in den Trachinerinnen, ähnlich wie in Philoktet; dann tritt er auf, scheinbar gesund: wie

*) Zum folgenden vergleiche: Karl Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne (Heidelberg 1909).

Philoktet; er wird auf der Szene von seinem Leiden befallen: wie Philoktet, wie Herakles; er versucht, es zu hehlen: wie Philoktet; er ringt den Schmerz nieder: wie Herakles („meine starke Seele, zähme du der Klagen Geschrei“). Es ist ferner davon die Rede, daß der physische Schmerz in Wahnsinn ausarte — wie Herakles in einem Wutanfall den Boten zerschellt, wie Philoktet von der *ἱερὰ νοῦσος* ergriffen und als „sinnlos“ bezeichnet wird. Dazu noch folgendes: Das von Sophokles in Philoktet geschilderte Leiden ist medizinisch unmöglich; „es gibt überhaupt keine Verwundung, die sich in chronischen Krämpfen und damit regelmäßig verbundenen Ohnmachten äußert“ (Kiefer, S. 35): Die Darstellung von Philoktets Leiden geht nicht auf Beobachtung zurück, sondern ergibt sich z. T. aus der vorangehenden literarischen Tradition. Nun gar Kleist! Ein Dissimulieren der Pest ist wohl, medizinisch gesprochen, eine noch größere Unmöglichkeit als die jahrelange Dauer einer Blutvergiftung. Ich mache dem Dichter gewiß keinen Vorwurf daraus, nur, finde ich, das Umschlagen einer so jähen Krankheit als es die Pestansteckung ist, in psychisches Leiden deutet, ebenso wie des Sophokles Einführung der Epilepsie, nicht so sehr auf Beobachtung und Erfahrung, als auf literarische Anregung hin.

Bietet eine teilweise Inspiration durch die Literatur nichts Auffallendes bei dem griechischen Tragiker, da er an das Äschyleische und an manches Drama des jüngeren Euripides anknüpfen konnte, wirkt das Wiederaufleben des alten Problems bei einem Deutschen um 1800 zunächst befremdend: Kleist besaß doch nicht die Schulung eines klassischen Philologen, die z. B. dazu gehört hätte, aus den Sophokleischen Andeutungen eine Beziehung von körperlichem Schmerz und Wahnsinn herauszulesen. Aber es steht ja die Sache nicht so, daß die Anregung der Griechen, jahrhundertelang unsichtbar und gleichsam unterirdisch fortwirkend, erst bei Kleist ans Tageslicht gekommen ist; Kleist mußte seine Blicke nicht als Schatzgräber tief ins Altertum unter den Nährboden der lebendigen Literatur schweifen lassen, vielmehr war ihm das Problem von anders wo, von seinen Frankfurter Studien etwa, kurz von der Schule her vertraut. Denn, ob nun angeregt durch die grausigen Mord- und Qualszenen des Dramas im siebzehnten Jahrhundert oder aus anderen Ursachen: die Frage, ob körperlicher Schmerz fähig und würdig sei, die Grundidee einer Tragödie abzugeben, stand im achtzehnten

Jahrhundert im Vordergrund des kritischen und ästhetischen Interesses. Ich brauche nur die Titel Laokoon und Kritische Wälder zu nennen, um die betreffenden Ideenreihen auszulösen. Wie in der Philosophie als Kantjünger, Rousseauschüler, eifriger Leser von Schillers Schriften, so ist Kleist auch in literarischen Fragen ein Sohn des achtzehnten Jahrhunderts gewesen und hat durch seine poetische Praxis ein Exempel zu jener lebhaft diskutierten Frage geliefert, die sich eben an die Analyse der Sophokleischen Tragödie zu knüpfen pflegte.

Bei dem englischen Moralphilosophen und Nationalökonomen Adam Smith findet sich folgende These aufgestellt:

„In einigen griechischen Trauerspielen hat man es versucht, durch Vorstellung der Qual, die cörperlicher Schmerz verursacht, Mitleiden zu erwecken. Philoctetes schreyet laut, und erliegt unter der Heftigkeit seiner Leiden. Hippolytus und Hercules werden beide auf der Bühne unter den härtesten Martern, die selbst der männliche Geist eines Hercules nicht ausstehen konnte, sterbend vorgestellt. In allen diesen Fällen aber interessirt uns nicht der Schmerz, sondern ein anderer Umstand. Nicht der eiternde Fuß des Philoctetes, sondern die Einsamkeit, worin er sich befindet, rüret den Zuschauer, und verbreitet über dieses reizende Trauerspiel jene romanische*) Wildheit, die der Einbildungskraft so angenehm ist . . .Was für eine Tragödie würde das seyn, in welcher den Held kein ander Unglück beträfe als — eine Colik. Und diese macht doch einen sehr stechenden Schmerz. Mit einem Worte, die Versuche durch die Vorstellung eines cörperlichen Schmerzes Mitleiden zu erwekken, stoßen so sehr gegen das Decorum an, daß das griechische Theater gewiß nie gröber dagegen gefehlet hat.“

In teilweiser Polemik gegen den englischen Theoretiker wendet sich Lessing in den beredten Eingangskapiteln seines Laokoon dem Problem zu; er bezeichnet als merkwürdig, „daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in denen körperlicher Schmerz nicht der kleinste

*) Sic! Im Original: romantic wildness. — Ich zitiere nach: „Theorie der moralischen Empfindungen von Adam Smith. Nach der dritten Englischen Ausgabe übersezt.“ Braunschweig 1770, S. 65 f.; der Übersetzer wägt in hinzugefügten Anmerkungen Lessings und Herders Interpretationen gegeneinander ab.

Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden.“ Aber Lessing verkennt nicht die Gefahren eines solchen tragischen Motivs, erörtert (im vierten Abschnitt) die Schwierigkeiten einer szenischen Darstellung körperlichen Leidens vonseiten des Zuschauers und des Schauspielers, und fragt, ob die neueren dramatischen Dichter nicht doch eher zu loben seien, weil sie der Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, d. h. einer Darstellung physischer Leiden ausgewichen sind. Über die große Bedeutung, die dem körperlichen Schmerz in der Tragödie der Alten, insbesondere in Philoktet innegewohnt habe, läßt Lessing keine Zweifel zu. Daran eben ist ihm gelegen: die Sonderstellung der (dramatischen) Poesie im Hinblick auf die bildende Kunst zu erweisen. Hatte Winckelmann behaupten dürfen, der Laokoon der berühmten Gruppe leide „wie des Sophokles Philoktet“, so erhebt Lessing gewichtigen Einspruch und widerlegt den Winckelmannschen Vergleich ‚ut Laocoon Philoctetes‘ durch eine eingehende Analyse des Tragikers, besonders auf dessen Behandlung von Schmerz und Verzweiflung achtend.

Kleist war in die Streitfrage eingeweiht. Er kümmerte sich um die antike Statue, er kannte Winckelmann, er las Lessing. Einen Helden vor Troja wollte er (wie oben bemerkt), nach einem Mitschöpfer der antiken Gruppe, Agesander nennen; die Kenntnis Winckelmannscher Schlagwörter ist durch briefliche Äußerungen über Raphaels Sixtinische Madonna bezeugt, der er zweimal (5, 222 und 232) „stille Größe“ nachrühmt; Einfluß des Laokoon verrät schon die Familie Schroffenstein, und zwar in der Anschauung über das Unstoische einer wahren Heldenseele. Wenn Wilhelm Herzog, frühere Hinweise auf Kleists Erstlingswerk ergänzend, die Laokoondebatte auch für Guiskard verwertet (S. 233 f.), so hat es den Anschein, als hätte sich die Forschung — man gestatte das Oxymoron — auf die richtige Spur verirrt.

Die Spur führt weiter: in die Kritischen Wälder des jungen Herder. Ich vermag keinen strikten Beweis zu führen, daß sie von Kleist gelesen wurden, was bei seinem Bildungsdrang und bei ihrer

Berühmtheit an sich wahrscheinlich ist. Aber ich finde nirgend anderswo ahnend angedeutet, was in dem Philoktetproblem für einen modernen Betrachter enthalten ist und was aus ihm geschöpft werden kann (und was aus ihm, selbst in dem fragmentarischen Guiskard, gestaltet ist) — als eben bei Herder. Ob er mit seiner Polemik gegen Lessing recht hat, obs in Philoktet tatsächlich mehr auf den seelischen Schmerz ankommt, ist nicht entscheidend; ja sicher hat sich der Guiskarddichter die Auffassung Herders nicht aneignen können: aber wichtig ist uns zunächst das Wie, nicht das Was, wichtig ist die Anschauung von der standhaften Haltung des Leidenden. Denn nach Herder (1. Wäldchen, Abschnitt 2) ist Philoktet ein Held, „der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach! das entsetzliche Weh! übermannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlne Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine große Seele verbirgt“. Wir fühlen uns an die andeutungsweisen Schmerzäußerungen des Alkmenedichters erinnert, wir denken an das unnachahmlich rührende „Mein liebes Kind!“, geflüstert von Guiskard im Affekt des Schmerzes, wenn Herder fortfährt (Suphan 3, S. 14): Der Zuschauer sehe „Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzogenen Gebärde, nur mit einem beklemmten Ach! leiden; und wer fühlt dies beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geschrei eines Mars.“ Es ist mir, als ob ich eine Vorahnung des Guiskard läse, der ausruft: „Vom Pesthauch angeweht! ihr seid wohl toll, ihr!“ und von dem gesagt ist, sein Geist bezwinge sich selbst, wenn ich bei Herder die Erklärung finde: „Man tritt auf sein trauriges *ᾶ ᾶ* zu ihm: ‚Wie denn? Du leidest! Du redest nicht! Warum so verschlossen? Du wirst gepeinigt? Warum seufzest du zu den Göttern?‘ Und ein Philoktet antwortet mit verzogenem Lächeln, mit einem Gesicht, in welchem sich Schmerz und Muth und Freundlichkeit mischen: ‚Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schiffahrt‘.“ Die freundliche Humanität der Herderschen Philoktetauffassung ist bei Kleist zu heldenhafter Willensstärke gesteigert.

Auch auf das physiologisch gegründete Irreden des Helden macht Herder aufmerksam, und wiederum ist ihm um einen Gegensatz zum Hyperbolischen zu tun, wo Kleist in großartiger Konsequenz das Gräßliche ins Gräßlichere übergehen läßt: „Weiter (als zu ge-

zogenen Klagetönen, zum Winseln des Helden) geht der Dichter nicht: und um zuvor zu kommen dem Übertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammen gefasset, daß er raset." Nachdem er auf das Ruckweise der Krankheit hingewiesen, die komme und gehe „wie ein verirrter Wanderer", zirkelt Herder die weise Sophokleische Kunst sowohl gegen die wildere eines Äschylus als gegen die eines „übertriebenen neuen Tragikus" ab, der „Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Szenen anfangen" würde (wie dies ja, nebenbei gesagt, bei Sophokles der Fall ist!). Der fünfte Abschnitt zieht, auf Mendelssohns Theorie gestützt, von dem Einzelfall die allgemeine Regel ab: So wie Sophokles in seinem Philoktet das Geschrei gewiß nicht zum Hauptmittel der Rührung mache, so sei das Schreien und aller übertriebene Schmerzausdruck überhaupt auf der Bühne zu verpönen. Die durch Philoktets Schmerz hervorgerufene Illusion (S. 48) „kann nur den dunkelsten Sinn, das tierische Mitgefühl, erregen: die Empfindung darüber ist allemal Natur, und niemals Nachahmung: sie hat nichts Angenehmes mit sich: sie ist kaum der Illusion fähig: sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, die, je vollkommener sie wäre, um so mehr zerstreuete. Schlechthin kann also der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels sein."

Gegen dieses „Schlechthin" protestiert der Guiskarddichter. Er hat sich bei Vertretern entgegengesetzter Meinungen Rats erholen können. Und von hier wie von da tönt ihm, nachdem viel Schönes und Anregendes über die Idee eines körperlich leidenden Helden gesagt worden ist, die Mahnung entgegen: das alte Problem lieber liegen zu lassen. „Schlechthin unmöglich", entscheidet Herder; auch Lessing hat bedenklich den Kopf geschüttelt: „wer weiß, ob die neueren Dichter nicht eher zu loben sind", daß sie an das Motiv nicht gerührt haben. Die Frage galt als gelöst: in negativem Sinn. Herders „Schlechthin" mag in die allgemeine Wertung der Zeitgenossen übergegangen sein. Der bereits zitierte Übersetzer von Adam Smiths Theory of Moral Sentiments glaubt den griechischen Dichter (S. 69) unterm Strich gegen die „Beschuldigung" in Schutz gegen die Behauptung nehmen zu müssen, „daß Sophocles durch die Vorstellung des cörperlichen Schmerzes Mitleiden erregen wolle, und daß Schreien und Wehklagen die Haupt-Idee in seinem Stücke

sei.“ Nicht einmal im Philoktet wollte man also den körperlichen Schmerz als dramatische Hauptidee gelten lassen*), um so weniger in einem modernen Versuch. Übrigens verwahrt sich auch die neuere Ästhetik gegen eine derartige Zumutung: nicht nur die Schulästhetik; ich lese z. B. aus einer gedankentiefen Besprechung des früh verstorbenen Samuel Lublinski**) die Meinung heraus, die Tragik des körperlichen Leidens sei nicht vermögend, den Untergrund zu einer mächtigen Schicksalsauffassung herzugeben, und ich bin überzeugt, daß die allgemeine geringschätzige Meinung über ein derartiges „bloß physiologisches“ Motiv z. T. daran schuld ist, daß man an die so nahe liegende Verwandtschaft des Guiskardthemas mit dem Philoktetproblem gar nicht gedacht hat. Nun aber ist das Guiskardproblem aus der Opposition heraus zu begreifen gegen Männer von solcher Bedeutung als Lessing und Herder, die sich in dem Spezialresultat und dessen Anwendung auf die lebendige Produktion nah berührten; aus der Opposition gegen einen Kanon der Ästhetik, als welcher Laokoon verehrt wurde; gegen die anerkannte Richtung in Poesie und Kunstkritik; gegen die maßgebenden Lehrer, gegen die Stimmung der Zeit. Nun verstehen wir auch eher, warum Kleist seinen Plan zu einer Entdeckung, zu einer Erfindung gesteigert hat. Denn Guiskard ist in der Tat ein Glied in der Reihe der menschlichen Erfindungen — ein Kunstwerk, das kaum denkbar wäre ohne Verwertung der früheren Kenntnisse und Errungenschaften der Kunst.

Neben der Theorie kommt die poetische Praxis zu Worte. Kleists Guiskard hatte einen Vorgänger in der dramatischen Literatur

*) Vereinzelt steht Solger mit seiner Auffassung des körperlichen Schmerzes als (Haupt)-Gegenstandes in Philoktet: „Dieses edle, der sinnlichen Natur ohne falsche Scham getreue Volk (der Griechen) sah in einer schweren und langwierigen Krankheit ein göttliches Fluchgeschick (κήρ), welches ihm eben so ehrwürdig und groß erschien als irgendein Seelenleiden.“ (Über Sophokles und die alte Tragödie“ 1808 in Solgers nachgelassenen Schriften 2, S. 464.) Vgl. Blümners Polemik dagegen, Laokoonausgabe, S. 529; G. Kettners Programm von Pforta; u. a. Von Lessings Plan zu einer Tragödie Philoktet wissen wir nicht mehr als den Titel (Hempel 11, II, S. 662 f.). — Ich kenne eine moderne Behandlung des Themas: „Der Bogen des Philoktet“ von Karl v. Levetzow (Berlin 1909), in der das (durchaus nicht gemilderte) körperliche Leiden vor philosophischen Zutaten zurückweicht.

**) „Eine Kleist-Biographie“: Nation 20, 1902/3, S. 490—3.

des achtzehnten Jahrhunderts, einen allerdings, der in diesem Zusammenhang niemals genannt wird. Ich meine Gerstenbergs Tragödie Ugolino, in der gleichfalls physisches Leiden zur dramatischen Hauptidee erhoben ist.

Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit in den äußeren Lebensumständen der beiden armen adligen Offiziere und Dichter, Gerstenberg und Kleist. Beide musikliebend, patriotisch und verschuldet. Der Zufall hat die Analogien ganz witzig gruppiert. Beide erwogen den Plan, nach Australien auszuwandern (Jacobs, Gerstenbergs Ugolino, S. 8 und Kleist 5, 321); steht in einem wichtigen literarischen Bekenntnis Gerstenbergs (Jacobs, S. 9) mittendrin ein Verzeichnis seiner Schulden, so geht der erste Guiskardbrief an Ulrike (5, 291) vom Ideal unmittelbar auf die „Hauptsache" über: „Ich brauche schon wieder Geld." Der Hauptunterschied ihrer sonst disparaten Biographien ist dieser: Kleist schied mit vierunddreißig Jahren freiwillig aus dem Leben, der um vierzig Jahre ältere Ugolinoverfasser überlebte ihn um zwei Lustra, sich selber um einige Dezennien. Da Kleist mit seinem Erstlingswerk hervortrat, war der Ältere literarisch ein halbtoter Mann; er zehrte, als Kritiker ungerecht vergessen, von dem Nachruhm seines Ugolino. An diesem hatte sich die Generation um 1770 berauscht; der junge Kleist, den ich überhaupt enger, als gewöhnlich geschieht, an den Sturm und Drang anknüpfe, hat ihn wohl genutzt und auch später nicht völlig aus dem Gedächtnis verloren. In Michael Kohlhaas (3, 173) ist ein Hauptmann Gerstenberg erfunden, im Erdbeben in Chili (3, 295) klingt der wohl frei gebildete Name einer Hauptperson, Rugera, an Ugolinos Todfeind Ruggieri an; und woher kam Kleist in der handschriftlichen Fassung seiner Schroffensteiner die Anregung zu der nicht spanischen Schreibung „Ghonorez"? ich vermute eine unrichtige Anlehnung an italienische Namenformen, an Ghibelinnen etwa oder — Gherardesca. Als Nachwirkung des Ugolino habe ich in einer Euphorionmiszelle (18, 164) den unmotivierten Fenstersprung Ottokar Schroffensteins angegeben: ich stütze die Hypothese durch die Bemerkung, daß Gerstenbergs Hungerdrama in seinen drei ersten Akten auf den waghalsigen Versuch des „Turmspringers" Francesco angelegt war, daß dies das einzige äußere Geschehnis der ganzen Tragödie ist, auf welche man ein Urteil über eine dreiaktige Aufführung des Zerbrochnen Kruges anwenden könnte, daß, so oft der Vorhang

in die Höh gehe, die Aktion auf dem gleichen Flecke sei wie zuvor: in der handlungsreichen Familie Schroffenstein ist der Sprung eine üble unorganische Zugabe, über deren „kindliche Naivität“ ein maßgebender Erklärer von Kleists Erstlingswerk sich mit Recht aufhält. Derselbe Forscher (Meyer-Benfey) faßt die Schroffensteiner als Tragödie des Hasses und der Rachsucht auf: paßt nicht die gleiche Bezeichnung auf Ugolino? Der wahnsinnige Haß der Danteschen Gestalt und die Racheschwüre im Kerker haben auf die wilde Dramatik der Genieperiode eine kräftige Wirkung ausgeübt, und bis in die Schroffensteiner hin haben sich manche Ausläufer des Sturms und Drangs verirrt: das Motiv der feindlichen Brüder, Ruperts Wildheit und andere Klingersche Züge; das patriarchalisch rührende Prahlen Ottokars mit den Vorzügen seines Vaters und das Vertrauen Agnesens auf den ihrigen (III, 1) — nicht unähnlich dem kindlichen Stolz der drei Knaben auf den großen Gherardesca; vor allem das sofort auf den Eingangschor („. . . Rache! Rache! Rache! schwören wir“) folgende Gelübde („Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie, dem Haus' Sylvesters, Grafen Schroffenstein . . . Rache schwör' ich, Rache! dem Mörderhaus' Sylvesters“), das wie ein durchgeistigter Nachhall des Racheschwurs in Hamlet I und ähnlich doch dem feierlich ungestümen Vorsatz aus dem Schluß des ersten Ugolinoaufzuges (erste Ausgabe 1768, S. 15) erklingt: „Bey dieser brüderlichen Hand! gehüllt ins Dunkel dieser schauernden Mitternachtstunde! schwör ich! und so möge lautes Hohngelächter mir auf der Ferse folgen, wenn ich vergebens schwöre! ich will den Namen Gherardesca rächen! rächen! rächen!“ Rache bis in die tiefste Hölle hinab bildet auch das Endmotiv des von K. Günther als Jugendnovelle bezeichneten Kleistschen „Findlings“.

Ich versuche den Ugolino mit Kleists Auge zu lesen. Was der unbeirrbaren Konsequenz des Gefühlsdialektikers imponieren mußte, war die erbarmungslose Logik des tiefbohrenden psychologischen Experiments, das die Zuckungen des seelischen und körperlichen Organismus in all ihren Qualen bis an die Grenze des Darstellbaren hin, mit Hintansetzung ästhetischer Rücksichten und auf Kosten einer erträglichen Bühnenwirkung verfolgte. Was in Zusammenhang damit an Graus und Übertreibung unterläuft, was von der literarischen Kritik als „ekel“ bezeichnet wird, hat den Penthesileadichter sicherlich nicht abgeschreckt. Ja, ich spüre in den krassen Maßlosigkeiten

der Kleistschen Stimmungen und Situationen dieselbe „Verwesungs"-luft, den gleichen Grabesmoderduft, eine ähnliche Atmosphäre des „Gebeinhauses". Man hält sich über den „Kanibalismus" des Auftrittes auf, da Anselmo den Leichnam des vergifteten Bruders Francesco anstarrend, „den Bau seiner Glieder" preisend, erwägt, daß ihm der Genuß des Fleisches schaden könnte, worauf er sich über den Sarg seiner Mutter hinstürzt, über „einen weiblichen Körper voll himmlischer Schönheit". Das Entsetzliche hat hier seinen Gipfel erreicht; wenn es aber gälte, in der deutschen Literatur etwas Stimmungsverwandtes anzugeben, ich wüßte auf nichts eher hinzuweisen als auf die Zerfleischung des Geliebten durch die Amazonenkönigin bei Kleist. Auch hier eine an Nekrophilie streifende Wollust, die, von dem Kontext losgelöst und besonders in ihrer ersten Fassung wieder hergestellt, widerlich und abstoßend wirkt und doch im Verhältnis zum Ganzen des Kunstwerkes am rechten Orte steht; auch hier ein Widerspiel von Leidenschaft und brutaler Eßgier, das dem Dichter nicht nur nebenbei aufgegangen war (vgl. die Briefstelle 5, 359 und die Wortspiele im letzten Auftritt)! Wenn man noch die unterdrückte Versreihe (Lesart zu 2962 ff.) hinzunimmt: „Eh bog ich hungrig auf mich selbst mich nieder . . . und öffnete die Brust mir . . . und griff das Herz, das junge, dampfende, hervor, um es zu essen . . .", so wird eine Beziehung auf die Atmosphäre der Hungertragödie vielleicht noch deutlicher; und da für die frühen Schroffensteiner eine Kenntnis des Ugolino wahrscheinlich gemacht ist, darf nun auch eine Parallele mit Guiskard auf etwas Beachtung rechnen.

Ohne Erbarmen gegen seine Leser und sich selbst, hat der Ugolinodichter verstanden, die Handlung von allen Nebenzügen befreiend, den Konflikt ganz in die Seelen seines Hauptthelden und von dessen Söhnen zu verlegen, auf die fürchterliche Regung des Hungers, also ein rein physisches Leiden sein Augenmerk zu richten und doch auch die körperlichen Qualen durch Seelenpein zu komplizieren. Er ist dabei so wohlüberlegt und mit derartigem Raffinement ans Werk gegangen, daß er die Motive steigert, ohne sich zu wiederholen, daß er die Hauptcharaktere auseinanderhält und nicht ermüdend wirkt. Er ist dem nächstliegenden Kunstgriff aus dem Weg gegangen, läßt die Personen nicht schreien, selten winseln, erst zum Schluß toben, er wahrt einen durchaus würdigen Ton,

wenn auch naturalistische Züge eingemengt sind. Ugolino erträgt die Leiden standhaft wie ein Held; er kämpft gegen die Schwächen seines Leibes an, und das stempelt ihn zu einem Vorläufer Guiskards; er ringt den Hunger nieder, gibt sich der Natur nicht hin, klagt nicht über die eigne Gebrechlichkeit; „dich hungert nicht," „da dich selbst nicht hungert, o Versorger! gieb Gaddo von deinem Vorrathe . . . Der schändliche Anselmo mag hungern" (S. 61), so ruft ihm der bramarbasierende, doch tapfere Knabe Anselmo zu, der, nebst dem Vater, zum Vertreter des Heroismus gestempelt wird. „Hunger! Hunger!" ruft Anselmo aus (Abt. 5, S. 59): „Ach, er wütet in meinem Eingeweide! er wütet in meinem Gehirne!" und bald darauf: „Ein reißendes Tier billt in meinem Eingeweide! Ich will mit ihm kämpfen, kämpfen will ich mit dem reißenden Tiere!" Schwach, hingebungsvoll und wie ein geknicktes Blümchen, sinkt der Jüngste zu seines Vaters Füßen hin; sein Tod war sanft; auch der Jüngling Francesco darf seine Seele mild und entschlossen aushauchen. Nicht so Anselmo und Ugolino. Beim ersten melden sich Anzeichen des Wahnes, er zitiert aus Sophokles Aias, er wütet gegen die Brust seiner Mutter: bei diesem Anblick bemächtigt sich auch des Vaters ein Tobsuchtsanfall, er erhebt die Hand gegen den einzig überlebenden der Söhne und schlägt ihn zu Boden: „O! hab' ich dich so in meinen Armen! schuppigtes Ungeheuer! hab' ich dich endlich in meinen Armen! Nun winde dich, Hyder! Umflechte meine Schenkel! umflechte meine Arme! Gherardesca soll mit männlicher und nervigter Faust auf dich treffen! Schuppigtes vielköpfiges Ungeheuer! Siehst du! ha! siehst du? ha! siehst du?" — Täusche ich mich? ist dies nicht wie eine Vordeutung auf die Beschreibung in Guiskard: „Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung, die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen*), dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern, der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend" —?

Was ich für Guiskard nachzuweisen trachte, gilt meiner Meinung nach z. T. auch für Ugolino: auch ihn rückt die Forschung von der griechischen Tragödie ab, und auch er gehört in den großen Zusammen-

*) Penthesilea, Lesart zu 1594: „mit wildem zähngefletschten Antlitz." — Ugolino, S. 37 „zähneblöckender Neid", S. 66 „wie würde der mitverdammte Pisaner die Zähne blöcken! wie würde der mitverdammte die Zähne blöcken!"

hang des Philoktetesproblems. Ich leugne nicht die vielen shakespearisierenden Züge, aber ich kann das Werk nicht mit Jacobs nur als Produkt der Beschäftigung mit dem englischen Drama auffassen. Die Forschung kommt über ein kopfschüttelndes Konstatieren nicht hinaus, daß der Vorbote des Sturms und Drangs sich zu einem Kompromiß mit der klassizistischen Tragödie verstanden hat, von der er die drei Einheiten in aller Starrheit übernehme. Wenn nun diese klassizistische Form, zu der noch die Vierzahl der Personen hinzukommt, nicht auf Unvermögen, sondern auf absichtliche Beschränkung, nicht auf eine Halbheit, sondern auf imponierende Zucht gegründet wäre? Die Gerstenbergsche Ausführung und auch seine Problemstellung hat doch mit Shakespeare wenig zu schaffen, sie ist auch nicht aus blinder Nachahmung der Antike entsprossen, sondern hat Gerstenbergs Ansicht von der Verinnerlichung aller Tragik und von der „Simplizität" der griechischen Denkweise zur Voraussetzung. Nur so kann ich mir erklären, daß der Kritiker Gerstenberg mit Vorliebe auf das Philoktetesthema einging, wichtige Ergänzungen zu der Lessing-Herderschen Streitfrage und eine Apologie seiner eigenen Dichtung vortragend, zugleich auch einen tiefen Einblick in seine dichterischen Absichten gewährend*).

Den Kleistschen Guiskard bringt manches in die Nähe der leidenden Helden im griechischen und im älteren deutschen Drama. Mehr sind der Züge, durch die er von ihnen ferngehalten wird. Philoktetes leidet jahrelang, das Leiden Ugolinos und seiner Söhne ist schleppend, nur der Sophokleische Herakles ist von einem akuten Leiden, von einem schnell wirkenden Gift ergriffen. Ihm kommt der Kleistsche Heros auch durch seine Kraft sowie durch die tragische Anlage des Stücks nahe. Kein Zweifel, daß für den Ausgang des Guiskard die Katastrophe der Trachinerinnen maßgebender war als der fromm versöhnende, durch einen deus ex machina bewirkte Ausklang des Philoktetes. Wär uns auch von Wieland nicht bezeugt, daß schon im Titel auf den Tod des Normannenherzogs Bezug genommen werden sollte, wir könnten an eine freundliche Lösung dieser

*) Es kommt eine handschriftliche Skizze über Philoktet und eine Hamburger Besprechung der Kritischen Wälder in Betracht (v. Weilens Einleitung zu den Deutschen Litteraturdenkmalen 29/30, S. CXXXVI; derselben Sammlung Nr. 128, S. 188 ff. und meine Anmerkung dazu.)

ausdrücklich als Trägödie bezeichneten Dichtung nicht glauben, denn es handelt sich um eine Pestinfektion, und „der Hingestreckt' ist's auferstehungslos"! An den Herakles erinnert auch der Umstand, daß Guiskard, gleich dem mächtigsten Göttersohn des griechischen Mythus, auf der Höh seines Lebens von der tückischen Krankheit gepackt wird. Auch hier noch eine Steigerung. Herakles windet sich in Qualen, nachdem er seine größten Taten vollbracht hat und als Sieger heimkehrt. Dem Normannen bleibt noch eine Tat zu tun und an deren Vollführung hindert ihn die Pest. Dadurch erhält das Krankheitsmotiv einen tragischen Gehalt, der den früheren Bearbeitungen an atemraubender Spannung überlegen ist, dadurch ordnet sich Kleists Dichtung einer neuen Tradition ein, die nicht so sehr literarisch als durch die Betrachtung der Weltgeschichte festgelegt ist.

Ein mächtiger Heerführer belagert eine feste Stadt, die zähen Widerstand leistet. Unter den Belagerern bricht eine Seuche aus, von der der Oberbefehlshaber selbst ereilt wird. Nun heißt es alle Hebel in Bewegung setzen, um dem Heere die Erkrankung des Mächtigen zu verheimlichen, um keine feige Regung aufkommen zu lassen. So stellt sich Kleists Handlung einem strategischen Betrachter dar. In dieser Formulierung jedoch tritt es zutage, daß Kleist eine aus der Kriegsgeschichte verschiedener Zeiten und Völker geläufige Begebenheit variiert, indem er statt eines verhehlten Gerüchtes vom Tod des Führers die Verheimlichung schon seiner Erkrankung einführt. Kein Zweifel, daß der einstige Offizier in der strategischen Wissenschaft zu Hause war. Mir ist die Situation aus zwei Quellen geläufig. Einmal die Geschichte von Kimons Tod, einmal der Bericht über den Tod des Türkenkaisers Soliman. Ich zweifle nicht, daß es ihrer mehrere gibt.

Als Prototypon des Motivs stehe hier die Erzählung Plutarchs (Biographien, übersetzt von Schirach. Vierter Theil. Berlin 1778, S. 415): „Er (Cimon) starb bey der Belagerung von Citium, den mehrsten Nachrichten zufolge, an einer Krankheit, wiewohl einige erzehlen, er sey an einer Wunde gestorben, die er in einem Gefechte bekommen. Er befahl bey seinem Tode seinen Officieren, daß sie eilfertig nach Athen zurücksegeln, und seinen Tod geheim halten sollten. Und es ging so glücklich, daß weder die Feinde noch die Bundesgenossen des Cimons Tod erfuhren, und die Griechen, unter Anführung des Cimons, der schon dreyßig Tage todt war, wie Phano-

demus bemerkt, sicher zurück kamen.“ (Zuvor wieder ein doppelsinniger Orakelspruch.)

Die analogen Berichte über Solimans Tod*), die auch vom Leibarzt sprechen, kommen für den Guiskard nicht in Betracht; aber sie mögen uns zu einem kleinen Exkurs dienen. Die Geschichte von Solimans Tod ist bekanntlich durch ein Körnersches Drama zum Gemeingut der Lesewelt, besonders der Jugend, geworden. Körners „Zriny“ (aus dem Jahr 1812) unterscheidet sich von zwei älteren dramatischen Bearbeitungen der Einnahme Szigeths dadurch, daß er auch die Szenen im Türkenlager, daher eben auch den Tod Solimans vorführt, und nach dem Urteil der Körnerverehrer sind besonders diese, in früheren Zrinydichtungen nicht vorgebildeten Szenen ausnehmend gut gelungen. Nun, vorgebildet waren diese Szenen eben in Kleists Guiskard; der Dresdner Tonidichter, Sohn des literaturfreundlichen Appellationsrates, in dessen Hause auch Kleist verkehrte, hatte sich der Kenntnis der Dresdner Zeitschrift Phöbus kaum entziehen können: und obzwar ich diese Quellenangabe weder bei Bischoff noch bei Herold finde, reihe ich unter die Vorlagen des Jambenstücks auch das grandiose Fragment Kleists ein: Erst von hier kam dem Epigonen die Anregung, den „alten Löwen“ zu gestalten, der nicht eher sterben will, als bis „der Roßschweif siegend von der Zinne weht“, der Sturm über Sturm anordnet, die Angreifer mit Hunden an die Feste hetzen läßt, mit dem Ausruf „Stürmt! — Stürmt!“ tot zusammenbricht, nachdem er kurz zuvor etwas wie ein Guiskardsches Auflehnen gegen den Tod versucht hat. Sonstige etwaige Ähnlichkeiten (Versuch, das Unglück zu verheimlichen, Leibarzt u. a.) sind durch die historischen Berichte geboten.

---

*) Nur kurze Andeutung bei Hormayr, Oesterreichischer Plutarch, 7. Bdchen., Wien 1807, S. 103 f.: „Am 4 ten September starb, aus Gram über den sinkenden Ruhm seiner Waffen und ein Opfer der Lagerepidemie der alte Großherr Suleymann. — So niedergeschlagen war durch den schlechten Fortgang der Belagerung und durch den erlittenen Verlust das Türkenheer, daß der Großwessir, damit er nicht ermordet werde, oder die Armee auseinanderlaufe, des Sultans Tod durch manch sinnreiches Gaukelspiel sorgfältig verheimlichte.“ Ausführlicher die anderen Quellen Körners, so Samuel Budina (bei Nikolaus Reusner, Rerum memorabilium in Pannonia sub Turcarum imperatoribus . . . gestarum, Francofurti 1603, p. 155 s.). Darnach vielleicht in geschichtlichen Lehrbüchern?

Trotzdem ist es notwendig, in einer Guiskardanalyse noch ein wenig bei Zriny zu verweilen. Es gilt, sich von den Vorstellungen freizumachen, die — etwa infolge der Jugendlektüre — in die Betrachtung des Guiskardproblems sich haben einschleichen können. Eine beredte Warnung hat Konstantin Rößler durch seinen Vortrag über die Fortsetzung des Guiskard aufgestellt (Preußische Jahrbücher 65, 1890, 485 ff.) So unergiebig seine Phantastik für die Guiskardforschung sein mag, so belehrend ist sie für die Psychologie der literarhistorischen Methode und für die Aufdeckung ihrer Gefahren. Rößler hat eine Guiskardfortsetzung entworfen, die, ihm unbewußt, aus literarhistorischen Reminiszenzen gefügt ist. Abgesehen von Schillers Braut von Messina, kleistert er seinen Kleist zusammen nach dem Bilde des toten Cid, der aufrecht aufs Roß gebunden wird, und läßt, nach dem Muster des für lebendig ausgegebenen Körnerschen Soliman, mit Guiskards Leichnam eine eigentümliche Prozedur vornehmen, den toten Herzog als eigentlichen Helden der Tragödie aufführend. Doch wozu die Polemik? Uns alle reitet ja der Analogieteufel!

Töricht wärs, die Analogie zwischen Guiskard und Zriny fortzuspinnen, abgesehen davon, daß durch sie dem glatten Jambenschmied großes Unrecht angetan würde. Der ganze Abstand ist durch die Namen Heinrich Kleist und Theodor Körner gegeben. Der tiefere, von der Begabung abstrahierende Unterschied ist der, daß das halbe Tausend von Kleists Versen ein fragmentarisches Produkt jahrelangen fieberhaften Ringens darstellt, das bis hart an den Abgrund führte, während Zriny die leichte Frucht dreiwöchentlicher Versemacherei ist. Auch Kleist hat schnell zu konzipieren gewußt und konnte, wo's der Augenblick erheischte, genial improvisieren. Die Hermannsschlacht z. B., eine feurige Dichtung ohne tieferen Gehalt, eine großartige Skizze von unerreichter dramatischer Wucht, doch bar jedwedes „Ewigkeitswertes“, ist der Gegenpol des Guiskardfragments. In dem patriotischen Schauspiel aus Deutschlands Vorzeit sind Mittel der Kunst zu Zwecken verwertet, die auch auf anderem Wege zu erreichen waren; in Guiskard ordnen sich alle heterogenen Werte, Elemente der Philosophie, historisch Überliefertes, persönlich Erlebtes, einem Kunstideal unter. Die Hermannsschlacht wirkt einzig durch die ihr innewohnende Kraft, zum Verständnis des Guiskard sind die Andeutungen heranzuziehen, aus denen hervor-

geht, was der Dichter hat erreichen wollen, denn es sollte eine Entdeckung im Reiche der Kunst sein, es ist ein sublimes Experiment. Darum glaubte ich berechtigt zu sein, durch Tradition alles zu erklären, was nur immer unter diese Kategorie fallen mag, das historische Kimonmotiv und das poetische Philoktetproblem herauszuschälen und an die Entwirrung der Fäden zu gehen, mit denen Kleists Dichtung an das Schrifttum früherer Zeiten geknüpft ist. Nur, fürchte ich, ist dadurch der Eindruck hervorgerufen, als brächte Kleists Versuch nichts neues und eignes dar, und ich will nun, da ich glaube, die Teile in meiner Hand zu haben, das geistige Band, Kleists ureigensten Besitz, aufweisen.

Das Kimonmotiv operiert mit einem sterbenden Belagerer. Das Philoktetes-(Herakles)-Problem behandelt das körperliche Leiden eines Helden. Beides, Schmerz und Tod, sollte an dem Kleistschen Heros dargestellt werden. Und doch besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den antiken Gestalten und dem Träger von Kleists Handlung. Wohl ist auch die Hauptperson des modernen Dramas ein physisch leidender Mensch; aber sie ist nicht, wie jene, das, was man mit dem Ausdruck „leidender Held“ zu bezeichnen pflegt. Guiskard ist totkrank und doch nicht passiv; ein unter der Gewalt der furchtbaren Seuche zusammenbrechender Mann, doch kein gebrochener. Die älteren und neueren Kritiker, von Adam Smith über Herder zu Lublinski, mögen immerhin die Mängel eines körperlichen Leidens als tragischer Hauptidee darlegen: Kleist treffen sie nicht. Denn Kleist hat es, vielleicht als einziger, verstanden, in diesem einen Motiv ärgstes Leiden und höchste Tatkraft zu vereinigen und in das scheinbar Untragische das eigentliche Drama zu verlegen. „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen“: dies schöne Wort des Lessingschen Laokoon trifft bei Kleist zu. Die Aktivität des leidenden Helden ist Kleist von keiner literarischen Anregung her zugekommen, sie ist das Unantike und das Ungeheure, das Eigenste und beispiellos Gewagte an seinem Versuch. Guiskard läßt sich „im Lager hier“ nicht ins Grab bringen, er tut als ob er „in Lebensfülle“ stände, berauscht sich an der reinen Stimme aus freier Brust, fühlt sich als den „Blühenden“ und Urgesunden, der nicht zu weichen gewohnt

ist; sein Leib ,,ward jeder Krankheit mächtig noch, und wärs die Pest auch, an diesen Knochen nagt sie selbst sich krank.“ Welcher Sieche in der vorguiskardschen Dramenreihe hat eine derartige Sprache geführt? Ugolino etwa, der, nachdem sein ohnmächtiger Wutanfall gewichen, das Auge zu Gott empor hebt und sich, fromm ergeben, ,,ganz nahe am Ziel“ fühlt? Oder einer der antiken Helden? Der Dulder Philoktet weiß, daß ihm nach kurzer Qual die Wohltat des Schlummers beschert sein wird, und kann sich trotzdem nicht enthalten, ,,jeden Tag“ den Tod anzurufen; er bittet Neoptolemos, sich sein zu erbarmen, ihm den Fuß abzuhauen und das Leben zu rauben, ja er fleht um den Verbrennungstod des Herakles — so wie dieser Halbgott in den Trachinerinnen als Erlösung erbittet: ,,auf! eilt, hebt mich empor! der Leiden Ziel ist dies, das letzte Ende meiner Qual!“ Und zuvor: ,,o mein Sohn! Fürchte den Fluch nicht, zeuch dein Schwert, stoß es in die Brust mir ein: Aidäs, tröstender Gott, führe zur Ruhe mich.“ ,,Tut, was den Herden ich tat, tötet mich auch“, ruft der sinnverstörte Aias, bevor er sich entschließt Hand an sich zu legen. An einen Widerstand gegen das Leiden haben sie alle nicht gedacht. Und auch in den Erläuterungen des Problems im 18. Jahrhundert kam eine derartige Lösung nicht ernstlich in Erwägung. Wohl wurde, besonders von Herder, die Widerstandskraft des Philoktetes angestaunt, die er aufwendet, seine Krankheit zu hehlen, sich nicht bedauern zu lassen. Aber es blieb dem Titanismus des Kleistschen Guiskard vorbehalten, einen Kampf mit der todbringenden Gewalt aufzunehmen. Ich sehe mich in der deutschen Literatur vor Kleist umsonst nach einer Analogie um — R. Sexaus Untersuchungen über den Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts bringen nichts entfernt Vergleichbares bei —, ich finde auch in andern äußeren Umständen nichts, was Kleist zu dem großartigen Ausspruch inspiriert haben könnte, ,,sein Geist bezwingt sich selbst und sein Geschick.“ Als eine von Gott gesandte Prüfung sehen die christlichen Dulder ihre Qualen an, als das Verhängnis einer über den Göttern waltenden Macht die Heiden, sich mit der resignierten Weisheit des Neoptolemos in Philoktetes tröstend: ,,Jedes Schicksal, welches uns die Götter senden, muß der Sterbliche geduldig tragen.“ So besteht doch die Behauptung zu Recht, der Guiskard sei unantik. Nicht im Problem, nicht im Grundmotiv, in der Ausgestaltung ist er unantik. Nur verbindet man mit einer

solchen Feststellung gewöhnlich eine tadelnde Nebenbedeutung. Aber ob nun sein Trotz der wirklichen oder der Winckelmannschen oder Goetheschen Antike widerspricht — ich finde, dies ,,Unantike" berge hier für den Dramatiker das größte Lob. Der Kampf Guiskards ist ein Ringen mit dem Tode und dieser Kampf von vornherein zu einer Niederlage bestimmt. Der Gedanke eines Kampfes mit dem Tod war an sich der Antike nicht fremd, kommt im griechischen Drama, bei Euripides zumal, zum Ausdruck. Aber was bedeutet das, gar nicht auf der Szene vorgeführte, Ringen des Herakles mit Thanatos, gegenüber dem rasenden Wagnis Guiskard-Kleists! Wenn Kleist mit den Alten wetteifert, so erschwert er seine Position dadurch, daß er gleich von einer Idee ausgeht, die höher steht und dramatisch bewegter ist, als die der antiken Tragödien; wenn er, auf Anregungen des griechischen Dramas hin, den physischen Schmerz eines Helden in den Mittelpunkt einer Dichtung zu stellen wagt, so weiß er diese Grundidee mit einer so überwältigenden Vorstellung zu verknüpfen, die, ob nun szenisch durchführbar oder nicht, staunenswert in ihrer Konzeption ist, wunderbar in ihrer versuchten Durchführung und wohl imstande, demjenigen, der sie nachempfindet, den Atem zu versetzen: Ein großer Mann, von einer tötenden Krankheit gefaßt, geht seines Mutes nicht verlustig, sondern sagt: nein; noch nicht; ich sterbe nicht; ich habe noch eine Tat zu tun — und kämpft kraft seines Geistes gegen seinen gebrechlichen Körper an und vermag, wenn auch nur für Augenblicke, den wütenden Feind zu bewältigen und seinen kühnen Plänen nachzuhängen. Ich frage: War eine solche Erfindung nicht wert, daß ein Kleist ihr wie einem Phantom nachjagte, Leben, Gesundheit und alles aufs Spiel setzend? ist dies nicht eine würdige ,,menschliche Erfindung" und ist derjenige, der um ihre künstlerische Realisierung ringt, nicht vollauf berechtigt, mit dem Stolz eines Entdeckers, auch in hyberbolischer Ausdrucksweise, von ihr zu reden?

Literarhistorisch gesprochen: Ich spüre den kräftigen Frühlingshauch des Sturms und Drangs, es ergibt sich mir eine neue Beziehung des zwischen Romantik und Klassizismus, zwischen Gefühl und Vernunft, Rousseau und Kant hin- und herbewegten Dichters. Die Familie Schroffenstein, durchsetzt von psychologischen Zügen der Genieperiode; Amphitryon, getragen von dem wehmütigen Geiste jenes Theismus, der in einer echten Sturm- und Drang-

dichtung, in der Semele der Sibirischen Anthologie herrscht, doch auch durch den Jupiter in Klingers „Verbanntem Göttersohn“ oder durch den Goetheschen Zeus mit seiner Anneidung des menschlichen Herdes repräsentiert wird; Käthchen von Heilbronn, ein Ritterstück, das zum Götz als zu einem seiner Paten aufschaut und durch Bürgers Balladenwelt auch in der Erotik mitbestimmt ist; Michael Kohlhaas, ein Verbrecher aus Rechtsgefühl, ebenso zum Räuberberuf aus idealistischen Gründen, ebenso zur Ernüchterung und Resignation verurteilt wie Karl Moor; nun Robert Guiskard, der, die Gebundenheit des Menschenloses sprengend, zu einem Trotz sich aufbäumt, titanischer als Prometheus, und es wagt, stärker sein zu wollen nicht als ein Dämon, sondern als der Tod! Ist nicht dieser Guiskard die erhabenste Nachwirkung, zugleich auch die Überbietung des herrlichen Kraftbewußtseins, das sich der jungen Genies bemächtigt hatte? erlebt in ihm der Sturm und Drang nicht seine Wiedergeburt und Apotheose?

„Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften“, sagt Kleist in dem Abendblätteraufsatz „Brief eines Dichters an einen anderen“, „dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine.“ Auf den Ideengehalt also kommt es dem Dichter in erster Reihe an, nicht auf das äußere Kleid. Auch im Guiskard handelt es sich um den Ideengehalt, nicht um ein Stilprinzip, behaupte ich. Erst wenn man das bereits zitierte Briefwort an Collin, in der Kunst komme es überall auf die Form an, mit dem fingierten „Brief eines Dichters an einen anderen“ zusammenhält, hat man das volle Kunstbekenntnis Kleists. Nicht der Stoff einer Dichtung entscheidet: er mag noch so ungeheuer sein, vom wahren Künstler wird er doch gestaltet werden können: und zwar so, daß nicht der äußere Reiz auf Kosten des inneren Gehalts, daß nicht „das Zufällige und die Form“ über den Gedanken, über das Problem einen Sieg davontragen. Es ist gewiß wichtig, das Zusammenwirken verschiedener Stilarten im Guiskard zu beobachten, die angestrebte Synthese von antik erhabenen Bildern mit Sprichwörtern und Volksweisheit zu verfolgen, das redende „Volk“ als Verbindung der Shakespeareschen Masse und des stilisierten Chors der alten Tragödie zu betrachten: aber es ist nicht im Sinne des „Briefs eines Dichters an einen anderen“, es

ist nicht kleistisch gedacht, über diesen interessanten Stileigentümlichkeiten den Ideengehalt, den blutig ernsten Grundgedanken zu vergessen und sich von den Kuriositäten der Form den Sinn für die gedanklichen Voraussetzungen, für die Stimmungselemente blenden zu lassen, aus welchen der mächtige Versuch emporgekeimt ist.

Abälard sagt es offen genug: Guiskards Geist bezwingt sich selbst und das Geschick. Einen Kampf mit dem Tod habe ich herauszulesen gemeint; einen Kampf mit dem Schicksal nennt es der Dichter selbst. Ein mächtiges Heer belagert die Hauptstadt der östlichen Welt; ob er früher, ob er später triumphiert, einem Guiskard wird der Sieg nicht vorenthalten bleiben — so scheint es. Und da wirft sich, unvorhergesehen, unverschuldet, die Seuche grauenvoll dem Feldherr in den Weg, eine Vertreterin des blind wütenden Verhängnisses. Ich begreife nicht, wie ein neuerer Forscher behaupten kann, auch, daß Guiskard von der Krankheit ergriffen werde, resultiere aus seinem Charakter, denn hätt er sich nicht um die Siechen gekümmert, wär er nicht angesteckt worden; nun, das heißt doch, dem Dichter eine gar zu spitzfindige Logik aufbürden: mit dem gleichen Rechte dürfte man die Tragik des Oedipus aus seinen geistigen Anlagen ableiten, denn wär er minder klug, so hätt er das Rätselwort nicht gefunden. Womit ich das Verhängnis in Guiskard nicht mit der griechischen Moira vergleichen will; das ist ja das trostlose in der Anschauung des modernen Dichters: die Seuche wird nicht von einer beleidigten Gottheit verhängt wie über die Griechen vor Troja, wie über die Bewohner Thebens, Guiskard wird nicht von Gott heimgesucht wie der biblische Hiob, sondern eine bestialische Tücke des Schicksals, ein wahnwitzig brutales Ohngefähr lauert ihm auf.

Hier jedoch sind wir an dem Punkt angelangt, wo Literarisches und Persönliches ineinandergreifen. Der Ring ist geschlossen. Als großartiges Experiment entworfen, aus stolzer Rivalität mit dem Meister der antiken Tragik entsprungen, ist der Guiskard doch der reinste Ausdruck von Kleists Weltanschauung: und zwar der Ausdruck der jugendlichen Auffassung des Dichters, der die Schroffensteiner schuf. (Bei Brahm bereits ist der Zusammenhang der Motive angedeutet.) Das erste Ringen um den Guiskard fällt in die Jahre

1802 und 1803, in eine Zeit unmittelbar nach der äußerlichen Beendigung des Erstlingswerks, das zu einem innerlichen Abschluß überhaupt nicht gediehen ist. Der Schöpfer ward des ,,ersten Kindes seiner Liebe" überdrüssig und überließ minder befugten Händen dessen Einführung in die Welt, da er sich dem eignen Produkt entfremdet und abgerückt fühlte. Im Oktober 1801 hatte er aus Paris geheimnisvoll andeutend von dem Ideal einer einsamen Stunde, am ersten Mai 1802 von der Deloseainsel aus über die fleißig geförderte Arbeit berichtet. Aber im selben Jahr noch befällt ihn das Guiskardfieber. Nun spricht er vom Erstlingswerk nur mehr vom pekuniären Standpunkt aus und bittet die Verwandten im März 1803, das Buch nicht zu lesen. So eilig hatte sich das Guiskardideal zwischen den Dichter und seinen ersten, nicht ganz selbständigen Versuch eingeschoben. Als Grund der Geringschätzung wird gewöhnlich angegeben, ihm sei ein so neuartiges Gebilde aufgegangen, daß ihm darob das vorliegende und ganz anders geartete Produkt seiner ersten dichterischen Betätigung schal und fremd vorkommen mußte. Ich hingegen suche den Grund der Entfremdung darin, daß Kleist eine frühere Idee nunmehr neu anpackte, daß er das Problem des ersten Werks gleichsam von der Kehrseite angriff und, der neuen Lösung wegen, die frühere als unreif und überflüssig verwarf.

Der Grundgedanke der Schroffensteiner ist, wie ich überzeugt bin, in seiner vollen Schärfe erst in jüngster Zeit, und zwar durch die tiefdringende Analyse Meyer-Benfeys bloßgelegt worden, der, die handschriftliche Fassung der ,,Familie Ghonorez" mit großem Geschick und viel Erfolg verwertend, in den brieflichen Andeutungen über Tücke des Schicksals u. ä. eine Analogie und eine Wurzel zu der Jugendtragödie der Rache und der Irrungen gefunden hat. Die grause, ans possenhafte grenzende Schlußszene gibt selbst in ihrem Wortlaut dem fatalistischen Grundmotiv beredtesten Ausdruck. Die Fülle von Mißverständnissen und Zufälligkeiten hört nach einer solchen Interpretierung auf, technisches und psychologisches Ungeschick zu bekunden, vielmehr erkennen wir, wo früher Unvermögen und Unreife vermutet worden, künstlerische Absicht und pessimistische Grundstimmung. Das Leben — eine Komödie; die Menschen—,,Püppchen", am Draht gezogen; das Schicksal, durch die Hexe Ursula fratzenmäßig dargestellt — der Maschinist, an dessen Fäden wir armen Sterblichen herumzappeln.

Nun aber Guiskard: auch hier ein blindwütendes, unlogisches, unmenschliches Verhängnis statt einer aus den Charakteren fließenden Tragik; aber kein hilfloses Hin- und Hergeschleudertwerden des Menschen: vielmehr ein heldenmäßiges Aufbäumen; kein wirres Durcheinander von Lüge, Zufall und Mißtrauen: sondern ein kategorisches Ich will, das vor dem höchsten nicht zurückschreckt — ich wags, das Unmögliche zu wollen! An Stelle einer Farce eine Tragödie; an Stelle einer von vornherein zugestandenen Ohnmacht eine Katastrophe, die erst dann erfolgt, nachdem alles versucht worden ist, um sie abzuwenden. Die daraus resultierende Stimmung vielleicht noch verzweifelter; aber niederschmetternd und nicht auflösend; ein Zusammenbrechen und kein Possenspiel; Tragik und nicht — Ironie! So gehört der Guiskard zu den Schroffensteinern wie ein Plus zum Minus, wie ein Pol zum Gegenpol; ein und dasselbe Problem hier wie dort, nur anders, ins Heroenhafte gewendet. Die mathematischen und physikalischen Vergleiche stammen nicht von mir: sie sind bekanntlich von dem Dichter selbst auf die Verwandtschaft des Käthchen mit Penthesilea angewendet worden. So ergibt sich auch hier ein neues Kleistbild: ist der Guiskard bisher als etwas gänzlich sui generis enthaltendes aus der organischen Entwicklung Kleists gleichsam ausgeschaltet, oder den übrigen Werken als nicht koordinierbar einfach übergeordnet worden, rücke ich ihn nicht bloß zeitlich, sondern auch gedanklich in die Nachbarschaft der Familie Schroffenstein, und die acht Dramen Kleists zerfallen in vier Gruppen, deren jede je zwei Stücke umfaßt. Durch das Motiv von Schicksal und Zufall ist das erste Dramenpaar beherrscht; es folgen die beiden Lustspiele, Amphitryon und der Zerbrochne Krug, in denen an Alkmene und Eve die Psychologie des Gefühls am greifbarsten dargestellt wird; als drittes Doppelwesen kommen die eingestandenermaßen zusammengehörenden Hauptgestalten der Penthesilea und des Käthchens in Betracht; zwei vaterländische Schauspiele über das Verhältnis des Einzelnen zum Staat machen den Beschluß.

Ich habe an anderer Stelle (Euphorion 18, 518) entwickelt, wie weit mein Einverständnis mit Meyer-Benfeys bestechender Schroffensteinerhypothese reicht, und daran erinnert, daß ich mit seinem Standpunkte zur Kantkatastrophe nicht übereinstimme. Während der genannte Forscher Kleists „Zusammenbruch über Kant“ aus

der unwissenschaftlichen Anlage des Dichters ableitet, versuche ich diesen Wendepunkt zum Teil dadurch zu erklären, was man mit einem schielenden Wort „Geist der Zeit“ nennt und was durch eine noch vieldeutigere Wendung („romantische Anlage“) zur Not ausgedrückt wird. Ich betone, daß Kleist sich bewußt war, nicht als einziger unter den Wirkungen der neuen Lehre zu leiden; es scheint ihm (Brief vom 23. März 1801), als ob er „eines von den Opfern der Thorheit werden würde, deren die kantische Philosophie so viele auf das Gewissen hat“, und wir mögen uns vorstellen, daß damals Kant für Extravaganzen und Depressionen verantwortlich gemacht wurde, wie man noch heutzutag über einen jungen Selbstmörder die Achsel zuckt: „er hat den Schopenhauer gelesen.“ Ich habe aus einem Roman jener Zeit, der allerdings noch nicht vollends „romantisch“ war, aber doch einige hervorstechende Züge dieser Richtung enthielt, nämlich aus Tiecks William Lovell, Sätze herangezogen, die mit Kleists Verzweiflung darüber, daß wir nichts wissen können, eine, wie ich glaube, auffallende Ähnlichkeit aufweisen. Ich kann heute die Parallele zwischen dem jungen Kleist und dem jungen Tieck durch zwei neue Argumente stützen. Einmal ist in der jüngst erschienenen Monographie F. Wüstlings über William Lovell (Halle 1912, S. 167 ff., 180) nicht nur der Pessimismus, sondern auch die ironische Stimmung des Romans in engsten Zusammenhang mit der von Tieck nicht recht begriffenen „Kritik der reinen Vernunft“ gebracht; was über das „Mißverständnis“, das in Kants Lehre einen Skeptizismus sah, was ferner über die Kantjünger gesagt ist, die „glaubten, alles objektiv Gültige in Wissenschaft, Sittlichkeit und Religion sei unmöglich zu erfassen“, gilt nicht nur von der Romanfigur: ich wende es auch auf Heinrich Kleist an. Ich betone besonders den ethischen Skeptizismus: denn kein halbes Jahr war nach der Erschütterung durch den Philosophen verstrichen, als, ungefähr mit August 1801, nach den noetischen Zweifeln an der Erkennbarkeit der Erscheinungen, nach den religiösen Skrupeln über die Möglichkeit einer ewigen Fortdauer der Seele, moralische Bedenken einsetzten mit den bohrenden Fragen: „Was ist böse? Absolut böse?“ und mit einem Hymnus auf das „Genießen“ als den „Preis des Lebens“. Man hat in neuester Zeit in diesem Kleistschen Relativismus, der an den festen Grenzen von Gut und Böse rüttelt, Gedanken zu finden gemeint, die das Problem des Zarathustradichters vorwegnehmen;

was ist denn überhaupt leichter, als Nietzsches Spuren vor Nietzsche nachzugehen, besonders, wenn man in einer Zeit Umschau hält, die in Friedrich Schlegels und anderer Aphorismen den paradoxen Geist des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorgebildet hat! Aber ob nun Prophet oder nicht — auch Shakespeare war ja ein Vorbote des Jenseits von Gut und Böse — Kleist berührte sich mit romantischen Ideenkreisen, und zwar wiederum mit der Poesie des jungen Tieck, von dem er wohl nicht die materialistisch geformten Prämissen*) noch manche materialistisch anmutende Konsequenz der Genußphilosophie übernahm, dafür aber neben der fatalistischen Schicksalsauffassung den Zweifel an den moralischen Werten. „Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht": in diesem Lovellvers ist die Anregung zu weiteren ethischen Spekulationen nach relativistisch subjektiver Richtung hin gegeben**).

Ist nun aber der Fatalismus der Familie Schroffenstein erst aus der Berliner philosophischen Krise Kleists zu verstehen, wie Meyer-Benfey überzeugend darlegt; ist ferner dieser Fatalismus durchtränkt von einer an Tieck gemahnenden romantisch ironischen Stimmung, so ist es klar, welch bedeutende Stellung dem Guiskard auch für die philosophische Entwicklung Kleists zukommt: Kleist löst sich in seinem großen Versuch heroischerweise los von der ironischen Auffassung der Schicksalsmacht, los von der auflösenden Doktrin der Romantik, los von der schwächlich pessimistischen Erklärung des menschlichen Lebens durch ein laxes laisser aller: als ein erhabenes Bekenntnis des einstigen Ironikers zu einer tief tragischen Weltauffassung, als eine Überwindung der Skepsis, als eine Heilung von romantischem Gedankenspiel steht das Fragment da, ein Markstein in Kleists geistiger Entwicklung, ein Wegzeichen

*) In K. Hasslers Greifswalder Dissertation von 1902 ist, nebst einer Fülle anderer Züge, auch die „Marionettenphilosophie" des William Lovell in die französische Vorlage Restifs de la Bretonne zurückverfolgt (S. 161): woneben trotzdem die von Brüggemann festgelegte Entwicklungsreihe der deutschen Romane Werther—Lovell bestehen bleibt.

**) Haym (Romantische Schule, S. 36) über Tiecks Abdallah: „. . . gut und böse als ununterscheidbar Eins, der freie Wille als eine törichte Einbildung, das Leben als ein zweckloses Spiel, die ganze Welt als eine Kette mechanisch wirkender Kräfte": man meint, ein Extrem der Schroffensteiner-Philosophie analysiert zu lesen. Hauptstellen des Abdallah (Tiecks Schriften 8): S. 10, 13f., 183 u. a.

auf dem Pfade zur tragischen Weltauffassung, die allerdings ganz anders geartet ist als das logisch tragische System Hebbels. Zwar ist es auch in Guiskard, wie in den Schroffensteinern, ein Zufall, ein Ungeheures, das die Welt regiert, aber es grinst nicht mehr, es würgt, es tändelt nicht, es tötet, es spielt nicht Blindekuh wie in der Berghöhle der Schroffensteiner, es reißt dem Menschen weit, weit die Augen auf. Nicht als ob durch den Guiskard die Romantik schlechthin aufhörte, ein konstituierendes Merkmal von Kleists Gedankenwelt zu bilden: nur in dieser Form, als krasse Ironie, als krankhafte Zweifelsucht weicht sie wohl völlig aus seinem Leben, in reinerer Gestalt soll sie in Amphitryon, in Käthchen, in den Novellen und sonst noch auferstehen.

Durch den Guiskard war der Dichter sich selbst zurückgegeben. Der falsch verstandene Kant, der zu gut begriffene William Lovell blieben nur Episoden in Kleists Entwicklung. Guiskard ist die höchste Steigerung dessen, was schon der Jüngling erstrebt hatte, da er der militärischen Karriere entsagte. Aus Briefen und aus einem Aufsatz, voll von Schillers und Kants praktischer Philosophie (allerdings nicht von Kants Erkenntniskritik), tönt uns, halb ausgesprochen und doch klar genug, die Sehnsucht entgegen, sich vom Zufall nicht unterkriegen zu lassen, selbst dem Schicksal überlegen zu sein; auf das äußere Glück will er verzichten, denn dies sei ein „gebrechliches Geschenk des Zufalls", dem innern will er nachstreben. Es sei „im richtigen Sinne sogar möglich, das Schicksal selbst zu leiten", meint er versichern zu dürfen (4, 68), er will sich in seinen Entschlüssen nicht durch Zufall beirren lassen, ja selbst dem „Blitz des Schicksals" will er kühn die Stirn bieten (5, 38), und seiner Schwester gegenüber weiß er in einem Briefe vom Mai 1799 jene Menschen zu schildern, die für immer „unmündig" sind und deren Schicksal ein „Spiel des Zufalls" bleibt: „Eine solche sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksaal ist nun freilich eines freien, denkenden Menschen höchst unwürdig. Ein freier denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt." „Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen." Gewiß, neben Schiller und Kant waren es Kleists geringere persönliche Lehrer, die ihm ein derartiges Gefühl von der Verantwortlichkeit

seiner eigenen Vernunft einflößten, gewiß, es ist ein bedeutender Abstand zwischen dem normalen Rationalismus von Kleists Jugendbekenntnissen und dem, das allerhöchste aufbietenden Voluntarismus des Guiskard: aber wer wollte die persönliche Note in diesen jugendlichen Kriegserklärungen gegen Schicksal und Zufall überhören, da doch der eigenrichtige Offizier die Theorie durch seine Praxis überbot und das Zufällige, eben seinen militärischen Beruf, aus seinem, ganz anderen Zielen geweihten Leben zu entfernen wußte! Zwar, ich glaube nicht, er habe durchaus dem „freien Willen“ gehorcht: stärker als sonstwo werde ich mir bei der Betrachtung von Kleists Lebensweg bewußt, daß auch seine scheinbar so souveränen Willensentschließungen determiniert sind — allerdings nicht durch äußere Umstände und Zufälligkeiten, denen er es zuweilen zur Last legte, sondern durch den dunklen Untergrund seiner Seele. Wer den Kampf gegen Zufall und Schicksal als eigentümlichstes Problem des Guiskard, zugleich als einen Grundzug von Kleists Wesen erkennt, dem verschieben sich die Akzente in der Betrachtung von Dichter und Werk stark zugunsten des Drängens und Stürmens, des Kampfes und des Heldentums. Das Aufbäumen gegen die Bedingungen seiner Zeit und seines Daseins, die Revolte vor allem gegen die drei mächtigsten Kulturfaktoren, Napoleon und Kant und Goethe, hängt mit der Hypertrophie der Willensstrebungen eines Mannes zusammen, der doch nicht imstande war, das Schicksal in seinem Herzen zu bewältigen.

Die Betonung der Schicksalsmacht hat natürlich ihre literarischen Konsequenzen; aus dem inneren Erlebnis des Dichters heraus müssen wir seine Vorlieben und Antipathien begreifen; das gewaltige Interesse um die Fragen des Schicksals drängte ihn in seine eigentümliche Position zu andern großen Dichtungen über Fatum und Verhängnis hin. Zwei Gebilde sind es vor allem, die Kleists Aufmerksamkeit auf sich lenkten: der Sophokleische Oedipus, mit dessen Motiven sich ja auch der Guiskard berührt, und in zweiter Reihe Shakespeares Macbeth (in der Schillerschen Übersetzung), der in Guiskard nur unwesentliche Spuren hinterlassen hat*). Ich habe in Euphorion 15, 488 ff. nachzuweisen

*) Ein Bild des Guiskardfragments vereinigt vielleicht beiderlei Anregungen in seltener Vermischung: zu V. 14. „Mit weit ausgreifenden Ent-

getrachtet, welch magische Anziehungskraft von Shakespeares Tragödie des Ehrgeizes auf Kleist ausging, und kann den Beweis durch weitere Parallelen zu Penthesilea stützen*), will aber zugleich meine Ausführungen in zwiefachem Sinn ergänzen: ich gelange nach erneuter Prüfung des Materials zu dem Ergebnis, daß auch die Schroffensteiner bereits im Zeichen des Macbeth stehen**), und muß ferner bekennen, daß mir der eigentliche Grund der bereitwilligen Empfänglichkeit Kleists für die Motive des Macbeth entgangen war: nicht nur wegen der visionären und spukhaften Elemente wirkten die Hexenszenen mächtig auf sein Gemüt, sondern vor allem deshalb, weil sie den Gegensatz von menschlicher Voraussicht und übermenschlicher Vorsehung in einer sinnlichen, tief sich einprägenden

setzensschritten geht sie (die Pest) durch die erschrocknen Reihen hin" wird mit Recht auf Schillers Macbethwendung (Z. 889; ich zitiere nach Goedeke 13) hingewiesen; zur Personifikation der Pest erinnere ich zugleich an Stolbergs Oedipusvers 33 „die Pest, . . . die über uns furchtbar herschreitet". Nachdrücklicher mahnt mich an Macbeth der Guiskardvers 45 „Wollt ihr . . . das Haupt ihm der Rebellion erheben?" (vgl. Schiller 2405 „Aufruhr, dein Haupt erhebst du nicht": gleich darauf Macbeths Vertrauen auf seine Unverwundbarkeit, wie auch Guiskard meint, es habe mit seiner Furchtlosigkeit „ein eigenes Bewenden"; worauf diese Andeutung Guiskards deutet und ob sie ein sophokleischer, shakespearescher oder historischer Zug ist, bleibt allerdings unentschieden).

*) Zur handschriftlichen Fassung von V. 978 („Gieb deinem Gram ein Wort") die berühmte Stelle in Macbeth 2797 „Gieb deinen Schmerzen Worte". — Macbeth 3135 ff. („Dein weibisch Ansehn steckt mir noch die andern mit Feigheit an . . Schaff dein Gesicht mir aus den Augen — Seiton! — Ich kriege Herzweh, wenn ichs sehe — Seiton!") kehrt mit wortwörtlichen Anklängen in den markanten physiognomischen Bemerkungen über Odysseus wieder (V. 2451, 2489, 2498). — Unverkennbare Ähnlichkeit auch zwischen Penthesilea 120 und Macbeth, 70: und doch, welch Unterschied in der Bildersprache! Bei Schiller ein flüchtiges Hin und Her von einer Sphäre zur anderen: Gewitterstrom — würgend — niedermähend; bei Kleist eine einzige Bildreihe: Waldstrom — niederbrausend . . . Wassersturz — Fluchtgewog — Überschwemmung — strudelnd. Bei Schiller: Rhetorik (von Shakespeare nicht vorgebildet, sondern Zugabe des Nachdichters), bei Kleist: Logik auch in der Anschauung und metaphorische Konsequenz. — Zu den Bildern der Penthesilea jetzt B. Schulze, dessen Guiskardhypothesen nur biographisches berücksichtigen (Verhältnis zu Ulrike, Streben nach Geistesbildung u. ä.).

**) Ich stelle zusammen, was bereits beigebracht worden ist: Ursula und Hexe; Schroffensteiner 1805 und Macbeth 665 („abgetan"); Macbeth 2287 „Fingerlein erwürgter Knaben" — Hauptmotiv der Schroffensteiner; Schroffen-

Weise vor Augen führen, weil sie dem Schicksalsproblem geweiht sind. Nicht weniger als vier gewaltige Gestalten Kleists gehen, mittelbar oder indirekt, auf die unvergleichlich starke Anregung zurück: die Hexe Ursula in der Familie Schroffenstein, die Alraune in der Hermannsschlacht, die Zigeunerin in Michael Kohlhaas, das Bettelweib von Locarno (dazu die von Macbeth unabhängige, vielleicht aus Vorliebe für seine Motive nacherzählte „merkwürdige Prophezeiung“ 4, 172). Jene vier halb überirdischen Gestalten sind nichts anderes als Sinnbilder des Schicksalsgedankens: es entspricht der allgemeinen Wandlung Kleists, daß die Szenen seines ersten Werks kraus und kraß sind wie der wirre Zufallspessimismus des Schroffensteinerdichters, während die späteren novellistischen Symbole einen unverkennbaren Einschlag von Schicksalsmystik verraten.

Guiskards Kampf richtet sich nicht blos gegen etwas außer ihm Bestehendes, als Verhängnis, Zufallstücke, Lagerepidemie, sondern gegen die Krankheit seines eigenen Leibes, gegen die eignen Gliedmaßen. Er hat sich so „kraftlos“ gefühlt, daß er auch mit Hilfe der Giganten kein Glied hätte rühren können, und doch zwingt er sich zu scheinbarer Gesundheit. Sein Geist bezwingt sich selbst, sein Geist empört sich, um den Körper zu zwingen. Der folgerichtige Dualist Kleist schien es auf einen Kampf von Seele und Materie abgesehen zu haben, er wollte den, von dem siechen Körper ungebrochenen, lebendigen, wenn auch zu bezwingenden Geist in seinem Wagemut verherrlichen. Es ist von Gaudig triftig bemerkt worden, bereits in den Schroffensteinern sei jene Szene ähnlich angelegt, da Sylvester durch eigene Macht, durch sein „Bewußtsein“, durch den mit „Heroenkraft“ zurückkehrenden Geist sich aus der schweren Ohnmacht wieder herstellt. Aber der Kampf zwischen Seele und Leib hat auch eine wichtige Konsequenz in der Folgezeit von Kleists Entwicklung.

---

steiner 2570 und Macbeth 2796 — wortloser Schmerz. — Dazu: Macbeth 436 „Es giebt noch keine Kunst, die innerste Gestalt des Herzens im Gesicht zu lesen“ und Schroff. 354 (den sonstigen Aussprüchen Kleists entgegen! vgl. das 4. Kapitel der „Mimischen Studien zu Kleist“). Macbeth 556 ff. und Schroff. 42 (nicht so der Wortlaut, sondern die Situation: ein Weib und Racheschwur), Rupert, der die einzigen zwei Zeugen tötet, die von der Unschuld der Warwander Zeugenschaft ablegen könnten, und Macbeth 1234. Macbeth 1999 „Beinhaus“. 2001 „Geier“, 1754 „Scorpionen“ — Schroff. 2637, 2649, 2663.

Wenn es schwer hält, eine an die Haltung Guiskards heranreichende Situation eines zweiten Dichters aufzuzeigen, so glaube ich doch, bei Kleist selbst eine nicht minder gewagte Szene zu finden, deren Größe sich neben den Guiskardschen Entschluß stellen darf. Ich spreche vom Ausgang der Penthesilea. Für ihren Tod ist die Philosophie der Zeit zur Erklärung herangezogen worden, auch wurde auf die gräßliche Ernüchterung hingewiesen, die ihrem Tod unmittelbar vorangeht: aber der Akt ihres Selbstmordes, ihre Todesart ist doch nichts anderes als ein Triumph des Geistes über die Gebundenheit des leiblichen Daseins, ein Triumph des Willens über die Zufälligkeit des physischen Lebens. Darin ist die Ähnlichkeit mit der Guiskard-Philosophie begründet, zugleich ein Gegensatz gegen sie klar herausgearbeitet. Guiskard faßt seine Gedanken in einen Willensakt zusammen, auf Leben ist sein Herrenwille gerichtet, und doch, seine Niederlage ist bloß eine Frage der Zeit. Auf Willen auch ist Penthesileas Wesen gestellt. Aber gebrochen und in ihren besten Instinkten getäuscht, spricht sie den konträren Wunsch aus: sie will den Tod. Während sich Guiskards Streben nach einem positiven Ziele als eitel erweisen muß, ist Penthesilea stark genug, ihren Vernichtungswillen kraft ihres bloßen ganz und gar konzentrierten Gedankens erfolgreich durchzusetzen, ohne der äußeren Mittel zu gebrauchen — wie auch Guiskard, auf nichts anderes als seinen inneren Entschluß gestützt, gerungen hat.

Auch andere Lieblingsmotive der Kleistschen Dichtung unterordnen sich der Idee vom Kampf gegen Schicksal und Zufall. Neben den Heroismus des Guiskard tritt bald ein resignierendes, bald ein pessimistisches Bewußtsein. Wie sollte doch eine Welt nicht „gebrechlich" in Kleists Sinne sein, da der blinde Zufall in die Fügungen des Menschenwillens wie ein unvorhergesehener Feind einbrechen kann, hemmend und würgend und trostlos. Es hat sich bei Kleist eine Art Theodizee herausgebildet: nicht über die Frage, woher das Böse in die Welt komme, sondern darüber, wie Gott den Zufall habe zulassen können. Ist doch dem Dichter der Weltgeist stets ein unbegriffener geblieben, hat er doch schon in seinem ersten Drama Gott als „Rätsel" empfunden das er nicht zu entwirren vermöge. Mit seinen Menschenkräften jedoch hat er sich zeitlebens gegen die dämonische Kraft gestemmt und im Einklang mit seinen ersten Jugendbriefen noch im letzten Lebensjahr gradezu als Maxime aufgestellt:

„Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen . . . Wer das Leben nicht, wie ein . . . Ringer umfaßt hält . . ., der wird, was er will, (nicht) durchsetzen.“ (4, 180.)

Eine metaphysisch transzendente Beziehung auf den Schicksalsgedanken findet sich auch dort, wo Kleist, auf dem Boden historischer Tradition fußend, für positive Zwecke einer realen Politik kämpfte — in seiner patriotischen Dramatik. Nicht so sehr in der Hermannsschlacht: dies ist ja das Gelegenheitswerk, über dessen Förderung der Fortgang des Guiskard unterblieb*); da war kein Platz für die Guiskardphilosophie, es sei denn in dem allgemeineren Motiv, daß der Kampf gegen die Fremdherrschaft einem Kampf gegen das Schicksal gleichkommt, und daß der Titelheld zu einem solchen Kampf um des Kampfes, nicht um des Sieges willen auffordert. Mit der Guiskardidee jedoch bringe ich einen Grundgedanken des Prinzen von Homburg zusammen: nicht die Erziehung eines Träumers zur Selbstdisziplin, aber die Haltung des zweiten Haupthelden, des Kurfürsten von Brandenburg. Man sieht ihn gewöhnlich als den Hüter der Staatsinteressen an, als den Hort von Tugend, Gerechtigkeit und Autorität, der an dem Tollkopf Homburg ein Exempel statuieren will. Mir bedeutet er mehr: nicht die Verkörperung der Staatsraison, sondern den Vertreter der stolzen Weltauffassung Kleists. In dem Jugendbrief an seinen Lehrer Martini (5, 37) hat der scheidende Offizier ein Sätzchen niedergeschrieben, das zunächst wie eine Phrase wirkt: er wolle sein Glück nicht auf einen Umstand gründen, den ihm ein Zufall gegeben; er ist zu stolz, einem Zufall, diesem verhaßten Feind, einen Glücksfall danken zu müssen. Ebenso der Kurfürst. Er zieht aus Guiskards Gesinnung eine neue Konsequenz, ihn an Heldenmut

*) Ich kenne in der Geschichte der dramatischen Poesie nichts Tragischeres, als daß Guiskard durch eine Arbeit verdrängt wurde, die, auf den Augenblick berechnet, jahrelang fast unbekannt blieb. Wäre die Fertigstellung des Guiskard nicht durch die Notwendigkeit, die Hermannsschlacht zu schreiben, vereitelt worden, so hätte die dramatische Literatur um ein glänzendes Tendenzstück weniger, besäße dafür ein Werk, das, sofern man vom Anfang auf ein Ganzes schließen darf, schlechterdings unerreicht dastünde. Man halte einem Nichtdeutschen diese Bewertung zugute, die den üblichen Ansichten über den künstlerischen Rang von Kleists patriotischem Drama stracks zuwiderläuft.

vielleicht noch übertreffend. Guiskard hat sich gegen ein Unglück aufgebäumt, um vor dem Zufall nicht auf Gnad und Ungnad zu kapitulieren. Der Kurfürst von Brandenburg kämpft in ganz anderem Sinne gegen den Zufall an, ihn empörts, daß er den erfochtenen Sieg nicht seinem Schlachtenplan zu danken hat, sondern — einem blinden Ungefähr. Wär der Sieg noch zehnmal größer, das, so sagt er ausdrücklich (V. 732), entschuldigt den nicht, durch den „der Zufall" ihm ihn schenkt; er erträgt es nicht, daß man ihm, dem Wohlerwägenden, „eigenmächtig" in die Zügel gegriffen hat, und zweifelt, ob das Glück auch in der Zukunft sich werde so blindlings haschen lassen, wie bei Fehrbellin durch das Verdienst, nein, durch die Schuld des Prinzen. Den Sieg nicht mag er, der, „ein Kind des Zufalls", ihm von der Bank fällt (V. 1566), er zürnt ob eines Siegs, weil er „unberufen" gewesen ist. In der großen Aussprache (V 6) zwischen dem Kurfürsten und den Offizieren prallen die Gegensätze zweier Lebensanschauungen hart aufeinander; die Ausführungen Hohenzollerns und die Antwort des Kurfürsten erklingen wie die Lebensweisheiten zweier verschiedener Entwicklungsperioden. Was Hohenzollern vorbringt, ist wie ein Nachhall der fatalistischen Schroffensteiner: nicht der Prinz sei an der Niederlage schuld, sondern der Kurfürst, weil er ihn in seinem Traum geneckt; oder, wie der Kurfürst den Opponenten mit dessen eigenen Argumenten schlägt, nicht er sei wiederum schuld an dieser Neckerei, sondern Hohenzollern habe ihn dazu beredet: so wird eine Tat aufgedröselt in eine lange Reihe von Ursachen und Beweggründen, so wird eine Kette von Mitschuldigen konstruiert, so ergibt sich die Handlungsweise eines Menschen als determiniert durch kleine und allerkleinste Umstände, Wirrnisse, Zufälligkeiten, Mißverständnisse, so wie eben die Schroffensteiner mit ihren prozessualischen Erörterungen die Schuld von dem Einzelnen auf unwesentliche Begebenheiten auf Grund kleinlicher und äußerlicher Indizien haben abwälzen können. Demgegenüber verficht der Kurfürst die Überzeugung vom freien Willen, und so, wie er es dem Schuldigen anheimstellt, sich selbst für schuldig oder schudlos zu erklären, so ist er auch sich selbst oberste Instanz, ist Manns genug, ist ein würdiger Erbe des Guiskardsinns, um zu sagen: ich habe dies nicht gewollt, ich habe den Zufall nicht gerufen, ich bestrafe den ungerufenen Zufallsbringer.

Es sei mir erlaubt, nochmals von meinen Arbeiten zu sprechen. Ich habe vor vier Jahren, mich mit den Gedankengängen Hanna Hellmanns berührend, eine Kleistauffassung entworfen, die an den nunmehr sehr bekannten Abendblätteraufsatz über das Marionettentheater anknüpfte. Ich bin auf den vorliegenden Blättern mehrfach auf die damals angeregten Probleme eingegangen und kann nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, daß sich beiderlei Erörterungen derselben Fragen nicht decken. Ich fühle mich durchaus nicht gedrungen, meine früheren Antworten zu revozieren, aber nichts liegt mir ferner, als etwaige Unstimmigkeiten vertuschen zu wollen. Nur, glaube ich, bestehen Widersprüche und Gegensätze in Kleists Entwicklung selbst, und es wäre fruchtlos, sich mit einem System abzumühen, das sie restlos aufheben wollte. Um nur das wesentliche zu erwähnen, sind in dem Aufsatz über das Marionettentheater die Puppen als etwas äußerst Graziöses angestaunt, ja angeneidet, während in den Schroffensteinern und den sich anspinnenden Ideenreihen die als Puppen sich gebahrenden Menschen bejammerungswürdig, wenn nicht verachtungswert befunden werden; einmal bewundert der Dichter die Anmut einer sich bewußtlos bewegenden Gestalt, das anderemal bedauert er die Willenlosigkeit eines an den Fäden des Schicksals zappelnden Wesens. Einmal bezaubert ihn der Reiz des Unbewußten, ein anderesmal (im Guiskard) betäubt er sich durch den Heroismus einer riesenstarken Willensäußerung. Auch diese Antinomien gehören zum Wesen des parodoxen Schülers der „gegensätzischen" Richtung, auch sie verhalten sich gleich Käthchen und Penthesilea wie Plus und Minus zueinander, wie Pol und Gegenpol. Es ist eine Entwicklungsfrage des Forschers, welche Seite des Problems er stärker hervortreten läßt, ob er seinen Kleist mehr ins Romantische taucht, oder mehr ins Heroische hebt. Das sind Rätsel, die, mit dem Wesen des Dichters innig verwachsen, doch persönlicher Stellungnahme des Fragenden nicht entraten können; mag die Antwort subjektiv sein, vielleicht wird sie doch einen Beitrag zur objektiven Kenntnis des Dichters beisteuern. Speziell ein Versuch, des Guiskardproblems Herr zu werden, kann auf die Einmengung von Gefühl und Ahnung nicht völlig verzichten. Im Detail jedoch anzugeben, wie der Gang des Fragmentes fortgeschritten wäre, den Inhalt des nicht Erhaltenen nachzuerzählen, das bleibe der Will-

kür allzuneugieriger Bewunderer des Kleistschen Werkes vorbehalten. Sache der Forschung ist es nicht.

Und auch nicht Sache der lebendigen Kunst. Nur ein Kleist könnte eine würdige Ergänzung des Bruchstücks unternehmen — ein Kleist jedoch gäbe das Vergangene der Vergangenheit preis und ersänne sich ein neues Ideal, an dem früheren seine eigne Kraft zu messen. —